



UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

Para quem é a arte urbana?

Experiência de estágio na Galeria de Arte Urbana da Câmara
Municipal de Lisboa

Célia Beatriz Vieira

Relatório de estágio apresentado à
Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto para obtenção do
grau de Mestre em Estudos de Arte,
especialização em Estudos
Museológicos e Curadoriais.

Orientador:
Professor Doutor Diniz Cayolla Ribeiro

Porto, 2024

Agradecimentos

Começo por agradecer a todos os que me incentivaram a estudar e procurar saber mais sobre aquilo que me fascina e preocupa.

Ao meu orientador Professor Doutor Diniz Cayolla Ribeiro, e ao coordenador da Galeria de Arte Urbana, Hugo da Nóbrega Cardoso, que acompanharam e acolheram este desafio.

À Daniela Costa e ao Artur Ventura por darem uma oportunidade ao projeto e fazerem dele também seu. À Dr. Alexandra Fernandes e ao Ivan, por serem os primeiros a receber-me e ajudarem a iniciar o projeto. Ao Dr. Peter Colwell agradeço toda a ajuda e dedicação. A todos os formandos e acompanhantes que participaram no processo, não posso deixar de agradecer a disponibilidade e sinceridade. A toda a equipa da GAU agradeço por me integrarem, receberem e ajudarem.

Aos meus pais que me apoiam em todas as decisões e cultivaram em mim a pessoa que sou. Aos amigos que me cantaram serenatas, fizeram chás, reviram artigos e celebram a passagem do tempo comigo.

A todos os que acompanharam o meu percurso, em qualquer dos seus momentos, porque contribuíram para este.

Resumo

A presença da arte no espaço público surge no século XXI como uma constante em mutação. Paralelamente, a ocupação do espaço público por parte de corpos com deficiência permanece uma constante invisível. Afinal, como se concretizam tangivelmente os ideais de acesso à cultura e da rua como espaço cultural para todos?

O relatório que se segue diz respeito às atividades desenvolvidas ao longo de sete meses de estágio na Galeria de Arte Urbana da Câmara de Lisboa, incidindo maioritariamente sobre a pesquisa e desenvolvimento do projeto individual *Graffiti* Sensorial, para a acessibilidade na arte urbana. Partindo da análise do papel do curador de arte contemporâneo e das práticas curatoriais ao redor da arte urbana e do *graffiti*, forma-se um contraponto com ferramentas de curadoria acessível. Mobilizando fontes escritas e filmicas, entrevistas e artigos jornalísticos foi possível construir a base teórica para o desenvolvimento do projeto, que procedeu com o auxílio de métodos participativos. Esta pesquisa ditou o tom das demais atividades realizadas, que se concentraram sobre a procura de estratégias para aplicar práticas inclusivas e o acompanhamento de atividades regulares do funcionamento da instituição.

Palavras-chave: Espaço público; Arte urbana; *Graffiti*; Acessibilidade; Inclusão; Curadoria; Deficiência visual; Galeria de Arte Urbana.

Abstract

The presence of art in the public space emerges in the 21st century as something of an ever-changing but ceaseless occurrence. Alongside it, the occupation of public space is done continuously by disabled bodies with little to no notice. So how do the ideals of cultural access and the street as a cultural space for all translate to reality?

The following report follows the activities done over seven months of internship at the Urban Art Gallery of the Lisbon Municipality, pivoting mainly on the research and development of an individual project (Sensory Graffiti) for urban art accessibility. From the analysis of the role of the contemporary art curator and the curatorial practices surrounding street art and graffiti there's a juxtaposition with the tools for accessible curating. Mobilizing written and filmic sources, interviews and journalistic articles it was possible to build a theoretic basis for the development of the project, which evolved further through participatory methods. This research dictated the tone of the other activities throughout the internship, focusing on building strategies to apply inclusive practices and the participation on regular activities of the institution.

Keywords: Public space; Street Art; Graffiti; Accessibility; Inclusivity; Curating; Visual impairment; Urban Art Gallery.

Abreviaturas

GAU: Galeria de Arte Urbana

DPC: Departamento de Património Cultural

FABLAB: Fabrication Laboratory

Lista de figuras

Figura 1: M., MAR, Maria Imaginário, RAM (2008). Galeria de Arte Urbana – Inauguração	14
Figura 2: Sepher Awk (2023). MURO — Festival de Arte Urbana 2023.	16
Figura 3: Sepher Awk (2023). MURO — Festival de Arte Urbana 2023.	16
Figura 4: Cornbread (2021) Start This.	23
Figura 5: Da coleção privada de Martin Wong.	27
Figuras 6: Klara Lidén (2020) Joke.	28
Figura 7: Pariz a executar o projeto para a WWF Hora do Planeta.	48
Figura 8: Estúdio do artista Bisco Smith (detalhe).	49
Figura 9: Visita ao Street Art Park, Lumiar, Lisboa.	50
Figura 10: Receção da peça Conferência de Imprensa, Superlinux (2024), retirada do espaço público: Parque Eduardo VII.	51

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	5
Abstract	6
Abreviaturas	8
Lista de figuras	9
Introdução	12
I. A Galeria de Arte Urbana	13
1.1. <i>História e missão.</i>	14
1.2. <i>Porquê a GAU?</i>	17
II. Problemáticas da arte contemporânea e o espaço público	19
2.1. <i>O que é a curadoria? Qual o papel do curador?</i>	20
2.2. <i>A génese da arte de rua e o papel da instituição</i>	22
2.3. <i>Curadoria acessível e inclusiva</i>	31
III. Ações de estágio	38
3.1. <i>Graffiti Sensorial — um projeto para a acessibilidade</i>	39
3.2. <i>Diagnóstico interno e serviços educativos</i>	44
3.3. <i>Mediação cultural</i>	48
3.4. <i>Resultados e contribuições</i>	52
IV. Notas finais	53
Lista de referências	56
Anexos	59

Introdução

Entre setembro de 2023 e maio de 2024, foi realizado um estágio curricular na Galeria de Arte Urbana da Câmara de Lisboa (GAU). O estágio enquadrou-se no âmbito do Mestrado em Estudos de Arte — Estudos Museológicos e Curadoriais, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. O relatório que se segue procura registar a experiência e aprendizagens e competências desenvolvidas junto da instituição de acolhimento. Este estágio surge através da vontade de adquirir experiência dentro daquilo que é a curadoria da arte urbana e da procura pela realização de um projeto pessoal para a acessibilidade na arte urbana, possibilitado pela instituição. A GAU tornou-se objeto de interesse para a consolidação dos meus estudos devido ao trabalho desenvolvido com a comunidade em que se insere e pelo seu compromisso face à inclusão e acessibilidade culturais e artísticas. O estágio procurou desenvolver estas questões, nomeadamente focando estratégias que permitam adotar práticas curatoriais mais abrangentes e dedicadas, atraindo novos e diferentes públicos e também artistas.

As atividades de estágio centraram-se sobretudo na construção, curadoria e execução de um mural para a acessibilidade de pessoas cegas e com baixa visão e a avaliação e estratégias para fomentar a diversidade e inclusão dentro da Galeria. O relatório procura expor as tarefas desenvolvidas no âmbito de cada uma das atividades, refletindo as várias competências, metodologias e aprendizagens do primeiro ano de mestrado e também da licenciatura em História da Arte, que fossem relevantes e passíveis de ser aplicadas no estágio.

Assim, o relatório apresenta uma breve contextualização da Galeria de Arte Urbana, o seu surgimento na cidade de Lisboa e a sua missão dentro de um quadro de desenvolvimento social e institucional — foca-se principalmente nas questões de identidade, valorização territorial e na diversidade e inclusão quer a nível de audiências como de artistas —, explorando as questões teóricas que fundamentam a propostas de estágio e as atividades desenvolvidas, e ainda a concretização das mesmas, estratégias adotadas e consequentes conclusões

I. A Galeria de Arte Urbana

1.1. História e missão.

O ciclo da vida do *graffiti* termina geralmente em ações de limpeza. Em 2008, como muitas vezes anteriormente, na realização de uma destas ações sobre as fachadas dos edifícios do Bairro Alto, ponderou-se a importância de encontrar um espaço alternativo dedicado à arte urbana, onde as expressões pudessem ocorrer de forma legal e estruturada. Para este efeito, instalou-se um conjunto de painéis na Calçada da Glória, perto do Bairro Alto, e para gerir este espaço expositivo, foi criada a Galeria de Arte Urbana (GAU).



Figura 1: M., MAR, Maria Imaginário, RAM (2008). Galeria de Arte Urbana – Inauguração
© CML | DMC | DPC | GAU 2008

Funcionando dentro do Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, a GAU é caracterizada por uma equipa especializada que procura responder ao aumento de atividades associadas à *street art*. Ultrapassando uma desconfiança e a reticência inicial, quer por parte de artistas, como da população geral, a Galeria tornou-se uma plataforma de referência nacional e internacional. É reconhecida no meio da *street art* e, no seu trabalho para a promoção do *graffiti* e arte urbana no município da Lisboa, tem chegado a um número crescente de interlocutores e projetos.

A partir de 2009, no âmbito da promoção da arte urbana — ao abrigo de uma ótica de respeito pelos valores patrimoniais e paisagísticos e dentro de um quadro autorizado (website da GAU¹) — tornou-se prioritário estabelecer um diálogo com a comunidade artística ligada ao *graffiti* e à *street art* procurando sensibilizar para a relevância da

¹ Disponível em: <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html> .

preservação do património artístico e cultural lisboeta². Considerou-se fundamental a disponibilização de espaços e tempos próprios onde estes criadores possam, de modo autorizado, desenvolver a sua criatividade — proporcionando-lhes uma área de trabalho cada vez mais vasta e heterogénea, dispersa pela cidade —, de forma a manter boas relações entre as instituições que procuram manter a integridade do espaço urbano e aqueles que nele habitam e se procuram expressar.

Neste sentido, a GAU opera a diferentes níveis: na intervenção artística; divulgação e sensibilização; animação e pedagogia; a inventariação; e ainda investigação, estudo e publicação. Trabalhando sobre o carácter efémero da maioria das manifestações de arte urbana, a aceitação do “tempo de vida” limitado das intervenções é inerente ao processo artístico e aos projetos desenvolvidos pela Galeria. O desgaste ou limpeza sobre as obras faz parte do ciclo que permite que se alterem as obras que permeiam a cidade, renovando a paisagem urbana de forma quase simbiótica.

O seu trabalho caracteriza-se pela procura do equilíbrio na distribuição das obras um pouco por todo o território que o município abrange. Para a preservação da identidade e o significado dos sítios e a qualificação estética/visual do espaço público, existe um esforço no sentido de integrar as intervenções nas características urbanísticas do local. A requalificação de áreas degradadas e a educação para a consciência patrimonial, tendem a direcionar o impulso criativo de forma construtiva. Assim incentiva a participação da população geral, bem como da comunidade artística e organizações, estimulando a fruição das intervenções³ — encarando a arte urbana “como instrumento promotor da inclusão cultural, social e do diálogo intergeracional” (GAU, 2023: 7).

A liberdade criativa e das formas de criação, a equidade de oportunidades a retribuição justa para os artistas são aspetos fundamentais do bom funcionamento da GAU, que procura manter-se independente face aos interesses comerciais, religiosos ou políticos que possam ameaçar a liberdade individual. A diversidade de projetos e intervenções que a GAU tem vindo a abranger (como End Female Genital Mutilation, Há Arte no Bairro ou o festival MURO), permite alcançar diversos públicos e é documentada, estando disponível sob a forma de revistas publicadas, acessíveis *online*. Verifica-se uma

² A GAU rege-se de acordo com a Lei n.º 61/2013 de 23 de Agosto (anexo 1), vigente em Portugal.

³ Podem tomar-se como exemplo as intervenções dos artistas Tiago Salgado “Regg” e Mariana Duarte Santos no Bairro 2 de Maio, que resultou do desafio lançado pela GAU para a reinterpretação de obras da coleção do Museu de Lisboa e contou com a participação dos moradores do bairro.

ligação admirável a alguns aspetos da subcultura do *graffiti*, nomeadamente na valorização do *lettering* (por exemplo com a iniciativa *Silver Wars*) e da cultura do *hip hop* como um todo, que parecem determinar de alguma forma o respeito e envolvimento da comunidade. A galeria online da GAU conta ainda com imagens históricas, que antecedem o aparecimento do projeto, divulgando a história da arte mural em Portugal, no seguimento da Revolução de 25 de Abril.

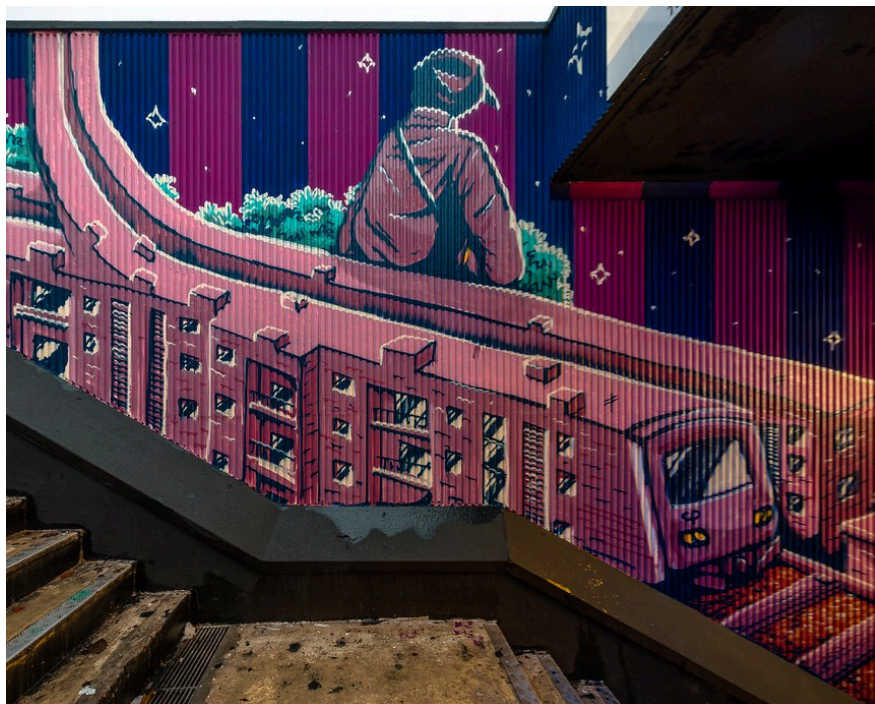


Figura 3: Sepher Awk (2023). MURO — Festival de Arte Urbana 2023.
© CML | DMC | DPC | José Vicente 2023

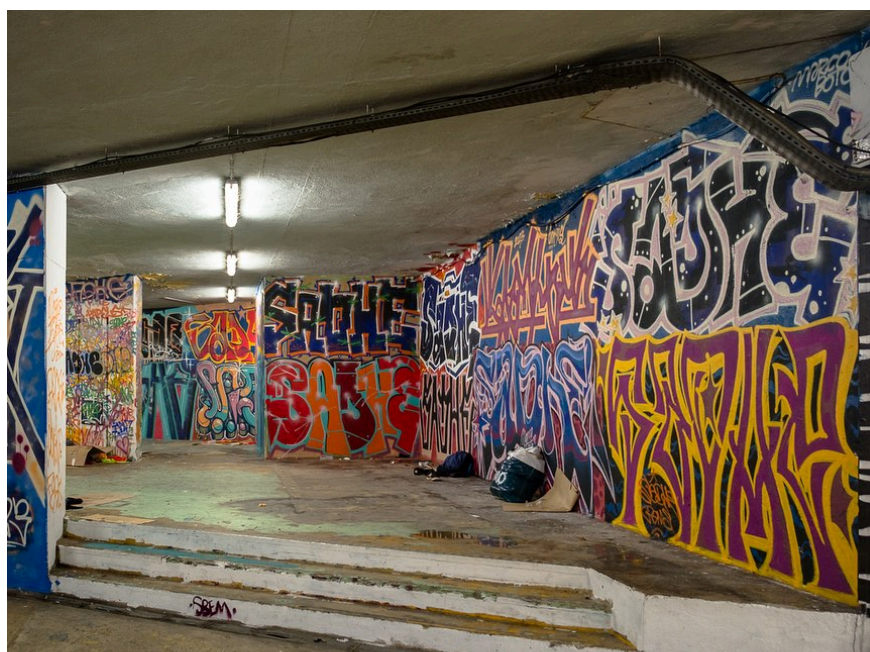


Figura 2: Sepher Awk (2023). MURO — Festival de Arte Urbana 2023.
© CML | DMC | DPC | José Vicente 2023

1.2. Porquê a GAU?

Pode considerar-se que a pergunta “para quem é a arte urbana?” é a motriz que fomenta o estágio. Esta é a questão que procurei estudar, investigando as atuações e impacto da arte no contexto urbano.

Dentro deste contexto, decidi focar uma prática contemporânea e atual: a *street art*. Procurando entender de que forma as questões identitárias e territoriais inerentes à *street art* no mundo após o *boom* do *graffiti* podem ser reconduzidas no âmbito da inclusão e acessibilidade. De alguma forma, partindo da questão inicial, o objetivo era entender como tornar a arte no espaço público, algo capaz de comunicar e integrar públicos diferentes, de forma transversal — numa lógica *bottom-up*, que permita às comunidades serem parte das iniciativas em diferentes momentos e participarem ativamente na vida cultural que se desenrola nas ruas que ocupam quotidianamente. Entendo que a arte se insere na dinâmica social, devendo apelar a diferentes tipos de público — rompendo com o pressuposto que a arte pertence a uma minoria especializada, capaz de a entender e apreciar — e, neste sentido, a *street art* apresenta o sujeito ideal, como descendente de um movimento expressivo de grande aderência por parte de comunidades marginalizadas. As instituições culturais devem contribuir para a acessibilidade das experiências artísticas e culturais para todos, funcionando como agentes na construção de sociedades mais interessadas e participativas.

Na busca pelo aprofundamento destes assuntos, a minha investigação e realização de um projeto para a acessibilidade levam à procura de um estágio na GAU.

As diversas tarefas desenvolvidas ao longo do estágio, focaram-se sobretudo na curadoria inclusiva, em articulação com artistas, comunidades e comunicação com outras instituições, de forma a poder tecer redes que permitam prestar o serviço da arte ao público.

Neste sentido, o estágio orientou-se segundo os seguintes objetivos: auxiliar à avaliação interna de iniciativas e promoção cultural inclusiva; acompanhar o trabalho de curadoria urbana e entender o modo como ela se integra numa cidade em constante movimento; e desenvolver curadoria urbana acessível.

O estágio desenvolveu-se entre os meses de setembro e maio, num total de 846 horas. Sendo a instituição de acolhimento a Câmara Municipal de Lisboa, o estágio inseriu-se na Galeria de Arte Urbana, do Departamento de Património Cultural, sob orientação de Hugo Cardoso, coordenador da GAU.

De um modo geral o contexto trabalhado foi o contexto da arte urbana em Portugal, especificamente dentro da conjuntura e realidade lisboeta. As atividades centraram-se no desenvolvimento e curadoria de um projeto de arte urbana para pessoas com deficiência visual, na avaliação e desenvolvimento de estratégias para tornar a GAU mais inclusiva, na criação de um programa de serviços educativos abrangente e na mediação de públicos (sobretudo através das redes sociais).

II. Problemáticas da arte contemporânea e o espaço público

A manifestação artística procura, quase por defeito, os locais, ambientes e comunidades onde pode ser interpretada e (melhor ou pior) apreciada. Enquanto seres sociais, as práticas dos artistas não são desligadas das interações, estímulos e experiências que permeiam o dia-a-dia, formando uma parte ativa das conexões que cultivamos socialmente. Na sequência do modelo da democracia cultural, desde os anos 60 do século passado, a ideia de que arte deve ser mostrada encontra-se no primeiro plano das mentes no campo artístico. A proliferação de instituições e centros culturais, museus e associações artísticas que beneficiam de fundos públicos e governamentais simbolizam a procura da sensibilização e valorização de públicos, bem como artistas, diversos (Belting, 2006: 6).

A exposição, o espetáculo, a performance colocam-se estrategicamente onde se dão as interseções entre artistas, o seu trabalho, as instituições e os públicos (Marincola, 2015: 9). Nas últimas décadas, a popularização da arte de rua tem acentuado a deslocação de uma panóplia de expressões artísticas para o espaço público. Genericamente designada *street art*, penetrou a esfera cultural, tornando-se objeto de estudo e de trabalho — figura-se indispensável pensar como lhe podemos aplicar as ferramentas da arte contemporânea. Como se processa a sua viagem para a instituição? Como podem as suas características ser preservadas? Quais são as opções de exposição para estas intervenções? Como pode o curador interceder? Quais são os seus papéis na mostra e preservação destas expressões?

Procurando abordar estas questões no processo, o relatório visa desenvolver o tópico da inclusão na arte, utilizando como pergunta de partida: **a curadoria da *street art*: para quem?** Neste sentido, o texto explorará a diversidade e a curadoria acessível na *street art*, relacionando-se com o teor das atividades desenvolvidas no âmbito do Estágio Curricular. Parece relevante começar por refletir sobre o papel do curador na contemporaneidade, de forma a criar um fio condutor.

2.1. O que é a curadoria? Qual o papel do curador?

Desde os anos 60, o papel do curador tem vindo a alterar-se e expandir-se (Cernei, 2014: 7). A etimologia da palavra transporta-nos para o Império Romano, referindo-se ao papel de “cuidador”. Por sua vez, na Idade Média, o seu significado assume uma nova

vertente: clérigo com cargo espiritual — para Strauss (s.d.: 15) o papel do curador esteve sempre num limbo entre “burocrata e sacerdote”. Segundo Fowle (s.d.: 26) a posição do curador existe dentro de uma hierarquia, exercendo controlo sobre algo e protegendo-o simultaneamente. Durante séculos, a imagem do curador trazia à mente alguém dentro do arquivo do museu, a cuidar, catalogar e conservar os objetos das coleções. O curador contemporâneo (principalmente o curador que atua no campo da arte) não se encarrega apenas da preservação do património cultural, sendo agora aquele que encomenda, seleciona e, frequentemente, dita o “gosto” (Millard, 2002: 108).

Dentro dos estudos de arte discutidos ao nível académico, os estudos curatoriais ocupam um espaço privilegiado desde o início do novo século. Através de artigos científicos, conferências e investigação, o curador parece ter tomado o mundo da arte de assalto, colocando-se no epicentro deste campo (Rubantseva e Hoffmann, 2020: 171, 172). Como tal, inúmeras propostas e teorias discutem a sua função, a sua necessidade, como a deve ou não exercer, entre outras. Muitas vezes, os artigos que se debruçam sobre a curadoria deixam-nos com mais questões que respostas e, inclusive, questões que não tínhamos previamente.

Na compilação *What Makes a Great Exhibition?* (2015), Paula Marincola (ed.) reúne 14 curadores, críticos e historiadores para refletir a prática curatorial (partindo da exposição, como indica a questão inicial que dá nome à compilação). Contrapondo diversas questões — desde os desafios de realizar exposições culturalmente específicas (Thelma Golden: 62-75) e coletivas (Ralph Rugoff: 44-51), à prática dentro das bienais internacionais (Carlos Basualdo: 52-61), ao espaço e a sua influência em vários processos e momentos da produção artística e da curadoria (Mary Jane Jacob: 134-141; Iwona Blazwick: 118-133; Detlef Mertins: 76-85) — o volume levanta um sem número de questões em torno do trabalho do curador, das instituições, dos públicos e da produção por parte dos artistas, respondendo a algumas e apresentando soluções diferentes para problemas por vezes semelhantes. Não se tratando de um manual de introdução à prática curatorial, pode considerar-se que contém algumas das mais importantes interrogações que o curador deve ter em mente durante o desempenho das suas funções.

O paradigma do curador contemporâneo na sequência do trabalho independente de Harald Szeemann e Walter Hopps, permitiu à profissão não estar estritamente associada com a instituição. Nas suas mãos, encontra o poder de apelar a diversos

públicos. Heather Kouris (2007: 12) traz à discussão a ideia fundamental de que o curador enquanto agente deve conseguir comunicar as suas ideias e intenções de forma simples e aberta com o seu público. Na compilação que editou juntamente com Steven Rand, *Cautionary Tales: Critical Curating* (2007), todos os artigos parecem concordar em duas instâncias: aquilo que é a curadoria e o trabalho do curador foram permanentemente alterados depois das provocações de Szeemann e Hopps; e o curador deve correr riscos na preparação dos seus projetos — assistimos assim à valorização dos processos, do carácter experimental de propostas e do público como agente ativo. Neste sentido, o curador coloca-se na posição de mediador, trabalhando tanto em articulação com o artista, como com o espetador.

Nas últimas décadas e a par com estas mudanças, o papel do museu encontra-se sob escrutínio, no seu propósito e responsabilidade na sociedade. Intelectuais de diferentes áreas têm questionado as políticas e estratégias das instituições⁴, levando-as a refletir a forma como trabalham as suas programações e assumindo abordagens de carácter colaborativo e participatório — procurando aproximar-se das comunidades.

2.2. A génese da arte de rua e o papel da instituição

A arte, nas suas várias formas, tem deixado a parede do museu e o *white cube* para se instalar na rua — onde o contacto com o público é mais imediato e o mediador pode parecer supérfluo. A passagem para o quotidiano não é recente e a arte pública, como tal, pode ser entendida desde o início da história da arte (desde colunas monumentais na Roma Imperial, aos murais mexicanos do século XX). Em meados do século passado, a arte contemporânea deu nova força e forma à ideia de arte pública e a influência do *graffiti* moderno revolucionou a arte na esfera do espaço público e urbano.

De alguma forma, o *graffiti* moderno pode ser conectado aos petróglifos pré-históricos e todas as manifestações do género que se seguiram ao longo da história — “...ilumina aquilo que parece ser uma obsessão atemporal ao longo da humanidade: desenhar e pintar em pedra e marcar a sua presença através da imagem.” (McDonald,

⁴ Alguns exemplos são: Sheikh, “The Trouble with Institutions”; Sandell et al., ed., “Re-Presenting Disability”; Hooper-Greenhill, “Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning”)

2013: 10)⁵. Para o efeito do relatório, consideramos o quadro atual do *graffiti*, cujo “nascimento” se situa em Filadélfia, nos anos 70, e cujo precursor foi Cornbread (Gastman e Neelon, 2010: 48). Constituído por uma diversidade de formatos, um dos elementos visuais comuns passa pela utilização de letras, que se tornaram progressivamente ilegíveis e às quais se juntam personagens e outros elementos pictóricos. O caráter ilegal destas formas de expressão, tornam-nas marginalizadas, e até entendidas como perigosas e ofensivas, por se apropriarem do espaço público de forma não autorizada (Mccornick, 2010: 10).



Figura 4: Cornbread (2021) *Start This*.
Spraypaint on polyester. STRAAT Museum, Amesterdão.
Autoria de Célia Beatriz Vieira.

⁵ Tradução pessoal. No original:

“... it illuminates what appears to be a timeless obsession throughout mankind: drawing and painting on stone and making one’s presence known through images.” (McDonald, 2013: 10).

Estabelecendo uma estreita (mas não exclusiva) relação com a cultura *hip-hop* — nomeadamente devido a uma aproximação geográfica, de ideias e de diversidade (Waclawek, 2011: 56) — assistimos à (r)evolução do *graffiti* como o entendemos hoje. Partilhando ideais de resistência e espaço semelhantes, o *graffiti* inseriu-se perfeitamente no quadro do *hip-hop* que se popularizava mundialmente na década de 80 — “O *graffiti* é frequentemente adotado por aqueles que não têm poder, para negociar as suas relações com a sociedade na qual estão “desempoderados” e com outros dentro do seu grupo”⁶ (Phillips, 1999: 20). Passando a estar presente nas letras, videoclips, filmes e revistas de música *rap* e imbuído em todas as fibras da cultura *hip-hop*, a divulgação do *graffiti* atinge a escala mundial (Danysz, 2011: 46). Não atingindo de igual forma toda a comunidade de *writers*⁷, alguns mantiveram-se envolvidos na cultura *hip-hop* e a sua difusão permitiu a futuros *writers*, fora dos Estados Unidos da América, contactarem com esta realidade através de concertos e outras formas de promoção dos artistas *hip-hop*, à época (Waclawek, 2011: 56) (Chalfant & Prigoff, 1998: 8).

Ferro (2011: 69) recorda-nos que o *graffiti* norte-americano dos guetos nova-iorquinos era importado diretamente para as galerias europeias, acalentado pelo espírito contestatário que perdurava após os protestos estudantis dos anos 60 e o final da ditadura no caso Português. Em Roma, a Galleria Medusa (1979) foi a primeira galeria a expor este tipo de *graffiti*, fruto do contacto do então proprietário Claudio Bruni com as carruagens de metropolitano da cidade de Nova Iorque pintadas por Fab 5 Freddy e Lee Quiñones (Chalfant e Prigoff, 1998: 7). Numa entrevista com Howard Smith (1979) Fab 5 Freddy estabeleceu a ligação entre o *graffiti* e o mundo da arte institucional: “Acho que é tempo que toda a gente percebesse que o *graffiti* é a mais pura forma de arte nova iorquina. O que mais evoluiu a partir das ruas? (...) Como podem ver somos claramente influenciados por Warhol, Crumb e Lichtenstein.”⁸ De forma semelhante, no Museu Boijmas Van Beuningen, em Roterdão, Yaki Kornblit organizou uma exposição com

⁶ Tradução pessoal. No original:

“Graffiti is often adopted by those without power, to negotiate relationships with both the society from which they are disempowered and others within their own groups.” (Phillips, 1999: 20)

⁷ Autodenominação daquele que pratica *graffiti*.

⁸ Tradução própria. No original:

“I think it’s time everyone realized graffiti is the purest form of New York art. What else has evolved from the streets? (...) As you can see, we’ve obviously been influenced by Warhol, Crumb, and Lichtenstein.” (Fab 5 Freddy, em entrevista com Howard Smith, 1979)

writers americanos como Future 2000 e Seen. À época, estas exposições não foram recebidas da melhor maneira por toda a Europa: no caso francês, apenas no século XXI começou a existir um maior consenso e aceitação por parte da crítica, após numerosas exposições do género, inauguradas em locais de referência como o Museu dos Monumentos Franceses e o Grand Palais (Ferro, 2011: 72).

A atualidade do *graffiti* no mundo contemporâneo torna-se evidente de diversas formas, nomeadamente pela sua abundância no espaço público, pela diversidade de estilos dentro da prática e também pela conexão existente nessa diversidade. Como consequência das “guerras” ao *graffiti*, após um breve período de decadência, o crescimento de novas práticas formalmente relacionadas com o *graffiti* inicia um período de renovação (Campos, 2010: 101). Estas práticas, cuja origem se mantém na rua, são geralmente acolhidas sob o termo *street art* — também consideradas *pós-graffiti* (Waclawek, 2011: 29). Grande parte das práticas contemporâneas da *street art* abandonam a questão da ilegalidade (Lewisohn, 2011: 7), e abraçam elementos iconográficos, figurativos e abstratos que a tornam mais próxima do público geral — quando comparados com a componente intrinsecamente tipográfica do *graffiti* —, e os seus percursores são também artistas cujo trabalho incorpora materialmente a rua (como Francis Alys e Barbara Kruger). A introdução do *graffiti* no mundo da arte validado foi simultaneamente importante para o reconhecimento da prática (Lewisohn, 2008: 138) e teve um impacto negativo na credibilidade do *graffiti* naquilo que é a sua essência. No seu reconhecimento enquanto movimento artístico, forma-se uma distinção entre *graffiti art* e *graffiti*. O maior financiamento e interesse na arte de rua por parte das galerias, museus e instituições tem vindo a dar origem a formas diferentes de integrar as estéticas, artistas e *writers* no campo da arte autorizada.

O *graffiti* é um código. O *graffiti* não é fácil de decifrar a menos que nos encontremos no mundo do artista. O ponto central de escrever *graffiti* é codificar o teu nome num estilo único que não é decifrável para muitas pessoas. [...] Ou percebes o *graffiti* e pensas “isto é incrível”, ou não o entendes. As pessoas que não o entendem não estão necessariamente desinteressadas, simplesmente não conseguem decifrar o que trata o *graffiti*. A *street art* não tem este código escondido; não existem

mensagens veladas; ou te conectas com ela, ou não. Não existe mistério ali. (Marc Schiller⁹)¹⁰

Em qualquer instituição, o papel do curador assume duas características fundamentais: a criação de significado e a construção de narrativas. Ao longo dos últimos parágrafos encontra-se implicitamente a ideia de que a deslocação do *graffiti* do seu contexto natural resulta na sua resignificação (ou construção de significado por adição).

O curador pode trabalhar e integrar estas expressões assumindo diversos formatos e atendendo a diferentes narrativas. A forma mais “tradicional” passa por retirar as expressões completamente da rua, transferindo-as para o interior dos espaços de exposição, onde são estabelecidas novas conexões — pode assumir estratégias curatoriais que se centram em torno de tipologias/técnicas, temáticas, da geografia, etc. —, ou documentá-las visualmente, e tecer as narrativas que considerar pertinentes. As exposições referidas anteriormente na Galleria Medusa e no Museu Boijmas Van Beuningen enquadram-se nesta tipologia, bem como a exposição “OSGEMEOS: Segredos”, na Pinacoteca de São Paulo¹¹ (15 de outubro, 2020 a 9 de agosto, 2021). Enquanto estas exposições evoluem e acontecem em conjunto com o artista, existem também aquelas que reproduzem ou deslocam expressões sem o conhecimento e autorização do *writer*, como “Banksy Unauthorised” (Strokar Inside, 2018) (Keener, 2018)¹², acabando por adicionar controvérsia à questão da institucionalização de expressões ilegais.

⁹ Marc e Sara Schiller, "Wooster Collective," www.woostercollective.com

¹⁰ Tradução pessoal. No original:

“Graffiti is a code. Graffiti isn’t easy to decipher unless you’re in the world of the artist. The whole point of doing graffiti is to encode your name in a very unique style that not many people can decipher. [...] You either understand graffiti and you’re like, ‘That’s fucking awesome,’ or you’re like, ‘I don’t get it’. The people that don’t get it aren’t necessarily not interested, they just can’t decipher what graffiti is about. Street art doesn’t have any of that hidden code; there are no hidden messages; you either connect with it or you don’t. There’s no mystery there” (Marc Schiller)

¹¹ <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/osgemeos-segredos/>

¹² <https://www.art-critique.com/en/2018/12/just-how-unauthorized-is-banksy-unauthorized/>

Recentemente, numa visita ao Stedelijk Museum em Amesterdão, deparei-me com duas exposições que integravam o tópico do *graffiti*. Começando pela exposição “Martin Wong: Malicious Mischief” (3 de novembro, 2023 a 1 de abril, 2024), parte da coleção do artista sinoamericano encontrava-se exibida na terceira sala, contendo vários esboços e desenhos tipográficos de diferentes *writers* amigos do artista — de alguma forma, esta escolha permite integrar a prática sem a descontextualizar radicalmente, incluindo um dos processos do *graffiti* de forma semelhante à exibição de esboços de obras mais tradicionais, num processo de *storytelling* da própria história do *graffiti*, por integrar artistas ativos e preponderantes no início do movimento (exposições como *Write of Passage* (2013), trabalharam a coleção de Martin Wong dentro de uma ótica aproximada à mencionada)¹³. Por sua vez, integrada na coleção do museu após a exposição “Small World Real World” (5 de dezembro, 2020 a 21 de fevereiro, 2021), a obra “Joke” (2020) de Klara Lidén, apropria objetos da rua (caixas de eletricidade) que sofreram intervenções espontâneas no seu contexto primário — apesar de não serem obras como resultado da intervenção dos *writers* que escreveram as *tags*, é interessante perceber como esta pode também ser uma exposição sobre o *graffiti*, na sua forma mais direta de ação não condicionada sobre o mobiliário urbano.



Figura 5: Da coleção privada de Martin Wong. Na exposição "Martin Wong: Malicious Mischief" (2023), Stedelijk Museum, Amesterdão. Autoria de Célia Beatriz Vieira.

¹³ Ver:

Daze entrevistado por Hrag Vartanian (29 de Outubro, 2013). Disponível em:

<https://hyperallergic.com/90851/graffiti-legend-daze-explains-the-importance-of-martin-wongs-graffiti-collection/>



Figuras 6: Klara Lidén (2020) *Joke*.
Mobiliário urbano. Stedelijk Museum,
Amsterdão.
Autoria de Célia Beatriz Vieira

Algumas instituições procuram recuperar algumas das características originais da prática: encomendando murais e obras de *street art* que integram nas suas coleções. O STRAAT Museum, em Amsterdão, é uma destas instituições que, sendo dedicada à *street art*, encomenda obras aos artistas, realizadas quase exclusivamente *in situ*, que integram a sua coleção. Apesar de se encontrarem sobretudo no interior do museu, as obras são realizadas em dimensão semelhantes às de paredes no exterior e algumas em superfícies como paredes, camiões e locomotivas.

O entendimento da *street art* e do *graffiti* como “obra” nestes contextos, aproxima-se de uma ideia tradicional da arte institucionalizada. Contudo, num mundo após a arte de performance e *happening* no século XX, este pode ser considerado algo redutor da prática. Javier Abarca (2017: 112) considera que a *street art* deve ser entendida como um evento, em detrimento do objeto que resulta da sua produção. O investigador argumenta que produzir uma peça de *street art*, muito como acontece com o *graffiti*, é jogar com o seu contexto — a efemeridade da *street art* é uma parte integral da prática e, neste sentido, caracteriza-se pela modulação do tempo, integrando o seu ambiente de forma orgânica (Abarca, 2017: 112). De acordo com este pensamento, o espaço do museu ou da galeria (“vazio e inerte”) não é o espaço da *street art* — esta deve interagir com as formas, significados e história pré-existentes no tecido urbano, no seguimento natural da lógica de propagação e renovação do espaço que caracteriza o seu antecedente. O

(re)encontro com a *street art* permite ao observador explorar e experimentar o ambiente envolvente de novas formas, em sítios improváveis:

Quando intervém no espaço público, o artista encara um cenário repleto de formas sobrepostas, mensagens, conotações, e tenta tê-las em consideração enquanto adiciona um elemento que interage com elas. [...] O problema é que o imaginário do *graffiti* e da *street art* não se caracteriza por mensagens independentes, apoiando-se nos seus contextos para funcionar na totalidade. (Abarca, 2017: 113)¹⁴

Uma peça de arte é *street art* se, e só se, o seu uso material da rua for intrínseco ao seu significado. (Riggle, 2010: 246)¹⁵

No seu artigo, Abarca aborda formas de exposição da *street art* mencionando, por exemplo, a curadoria pós-acontecimento: ou seja, o desenvolvimento de um projeto curatorial que se foca em expressões pré-existentes, como a visita guiada de *street art* — infelizmente, neste formato perde-se ainda assim o elemento de exploração previamente descrito. Contudo, a estratégia que mais se parece enquadrar com os aspetos da arte de rua na sua génese passa pela criação de um projeto curatorial, que comissione ao(s) artista(s) um projeto de *street art*. Apesar de não ser a mais fácil, exigindo por vezes mais trabalho burocrático, e produções de dimensões pouco usuais. Além da produção de grandes murais autorizados, estes projetos curatoriais podem (e, segundo Abarca, devem) incluir espaços para criação espontânea, ou permitir aos artistas a produção de peças de menor dimensão, em regime *site-specific*, sem a necessidade de autorizações específicas. Nuart, na Noruega e Bien Urbain, na França, são exemplos de festivais que têm adotado projetos curatoriais deste género. Em Portugal, a Galeria de Arte Urbana apresenta a estratégia mais consistente no sentido de englobar os vários aspetos da *street art* e do *graffiti* nas suas propostas e na tentativa de conciliar a essência das práticas e da

¹⁴ Tradução pessoal. No original:

“When intervening in public space the artist faces a whole scenario full of superimposed shapes, messages and connotations, and tries to take these into account while adding a new element that plays with them. (...) The problem is that graffiti and street art images are not self-contained messages, they rely on their contexts to fully work.” (Abarca, 2017: 113)

¹⁵ Tradução pessoal. No original:

“An artwork is *street art* if, and only if, its material use of the street is internal to its meaning.” (Riggle, 2010: 246).

valorização patrimonial — a inclusão do *lettering*, de locais para pintura livre e até o Comboio das Artes, são algumas das soluções que a diferenciam. Algumas outras iniciativas a nível nacional têm vindo a fazer escolhas no mesmo sentido, ocupando a rua e as superfícies que os *writers* favorecem (como Baluarte e os murais coletivos do Matadouro, na cidade do Porto).

A rua torna-se um elemento fundamental da ideia de uma arte pós-museu (espelhando os ideais da arte pós-histórica¹⁶, ambos são respostas ao Modernismo). Essencialmente, a *street art* é a antítese do mundo da arte tradicional (e em grande parte do contemporâneo), desconstruindo a própria ideia de um mercado da arte (Riggle, 2010: 248). Desde as suas raízes históricas, à demográfica à qual se atribui o princípio do *graffiti* contemporâneo, aos materiais baratos e improvisados, às problemáticas de propriedade física e intelectual, a *street art* é simultaneamente de ninguém e de todos. De várias formas, estas práticas testam e eliminam barreiras da hierarquização da cultura — o foco não é deslocar os públicos para instituições como o museu: mas incorporar os locais e mundivisão desses públicos no espaço e tempo do seu quotidiano. A *street art* é feita dos locais que partilhamos (Riggle, 2010: 249), o que provoca a questão: para quem é a *street art*? Se a entendermos como uma arte/expressão para todos, a sua curadoria deve ter em consideração estratégias para garantir a inclusão e acessibilidade.

No documentário *Bomb It* (2007), podemos observar um exemplo interessante de *graffiti* como arte com grande envolvimento social — Falko, Wealz e Faith 47 abordaram as repercussões da destruição de zonas residenciais por designação racial durante o regime de apartheid na África do Sul, nos anos 70. Wealz enfatiza a importância do projeto na Cidade do Cabo, para os locais:

Em retrospectiva, olhamos para trás e pensamos “Ahhh, o que estamos a fazer realmente fez a diferença e não foi só sobre desenhar um nome. Ajudamos realmente na construção de alguma coisa, porque deu-lhes um estatuto individual e tornou-os parte de algo maior — fê-los pertencer. Fê-los sentir que têm o valor pessoal para pertencer a algo. (Wealz, 2008)¹⁷

¹⁶ Que coloca os objetos do quotidiano no centro do contexto artístico e no museu.

¹⁷ Tradução pessoal. No original: “In hindsight, you look back and go, “Ahhh, what we’re doing actually did make a difference and it wasn’t just about drawing a name. It actually was helping towards something, because it gave them

Em entrevista com Lewisohn (2008: 8), Henry Chalfant, co-autor de *Subway Art*, fala também de um movimento inclusivo: “Eles [*writers*] criaram uma comunidade multicultural e multirracial que refletia a população diversa de Nova Iorque. [...] os artistas de rua, usando os passes de comboio e a internet, emulam os *writers* originais, atravessando barreiras culturais e nacionais para criar um movimento internacional.”¹⁸

Atendendo às suas especificidades, e à busca do contato imediato com as pessoas, é importante considerar algumas das premissas que se têm procurado aplicar dentro das instituições culturais de forma a promover a equidade a diferentes níveis.

2.3. Curadoria acessível e inclusiva

O direito universal de qualquer ser humano de participar livremente na vida cultural da comunidade, no progresso científico e seus benefícios, bem como usufruir da arte, está consagrado na Constituição da República Portuguesa (artigo 73º):

O Estado promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural, em colaboração com os órgãos de comunicação social, as associações e fundações de fins culturais, as coletividades de cultura e recreio, as associações de defesa do património cultural, as organizações de moradores e outros agentes culturais.

No seu livro *Inclusive Curating in Contemporary Art: A Practical Guide* (2020), Jade French procura propor soluções e processos curatoriais que permitem criar modelos e abordagens mais inclusivos. A autora argumenta que a curadoria inclusiva é um processo aplicado para “desmontar” as tarefas e decisões que o curador toma para permitir que mais pessoas expressem as suas ideias de exposição artística, de forma crítica — funcionando como uma forma de empoderar comunidades e grupos, na qual o papel do curador se transforma no de “facilitador”, que guia essas comunidades no processo (French, 2020: 3).

individual status and made them part of something bigger – it made them belong. It made them feel that they are personally worth belonging to something.” (Wealz, 2008).

¹⁸ Tradução pessoal. No original:

“They created a multicultural, multi-racial community that reflected the diverse population of New York. [...] using rail passes and the internet, emulate the original graffiti writers by crossing national and cultural borders to create an international movement.” (Henry Chalfant in Lewisohn, 2008: 8)

Diz-nos ainda que “facilitar” é acerca de grupos de pessoas — o propósito do facilitador é reforçar a efetividade de um grupo que aborda uma problemática em conjunto, estruturando o processo da colaboração. O seu papel é mediar as partes e permitir que o processo se desenrole. French compara este papel à descrição de curadoria de Hans Ulrich Obrist como “construção de comunidades temporárias”, conectando pessoas e práticas diferentes através da criação das condições para que exista um fio condutor entre elas (Obrist, 2011: 166 *apud*. French, 2020: 17). O facilitador deve ser capaz de seguir a sua intuição e adaptar-se a novas e diferentes circunstâncias usando um pensamento crítico, de forma a garantir a integridade da colaboração.

De muitas formas, o trabalho que a Galeria de Arte Urbana desenvolve encaixa nesta definição de facilitação. Quando pensamos a *street art* no espaço público, envolver as audiências é inevitável — os projetos ocupam os seus espaços e devem atender às suas necessidades, respeitando e incluindo as comunidades.

A atual definição de museu — segundo o ICOM¹⁹ — não deixa margem para dúvidas quanto ao seu papel para tornar a educação, lazer e desenvolvimento cultural mais inclusivos e de fácil acesso generalizado. Apesar destas diretivas, existem obstáculos que persistem e dificultam a sua concretização. Quando aplicamos as mesmas ideias à curadoria (e facilitação) de eventos de *street art*, a barreira mais intimidante (as arquiteturas e aparelhos físicos do museu e da galeria) é automaticamente descartada. Apesar de tudo, continua a ser necessário fazer o esforço ativo de envolver o público através de narrativas e atividades que relacionem as comunidades. Na busca da construção de programação mais inclusiva, a discussão de tópicos relevantes na atualidade é essencial — as problemáticas do mundo contemporâneo devem ser tidas em conta, principalmente na forma como se relacionam com os grupos junto dos quais se procura trabalhar. Os temas decoloniais, da igualdade de género, da multiculturalidade são alguns exemplos que estão na frente do pensamento museológico, académico e do público geral, devido à conjuntura socioeconómica atual. Um dos elementos-chave para

¹⁹ Tradução portuguesa do ICOM Brasil, ICOM Portugal:

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, **acessíveis e inclusivos**, os museus fomentam a **diversidade e a sustentabilidade**. Com a **participação das comunidades**, os museus funcionam e comunicam de forma **ética e profissional**, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento.” (Aprovada em 24 de agosto 2022). Disponível em: <https://icom-portugal.org/recursos/definicoes/>.

cultivar a diferença e ativar os mecanismos para a inclusão²⁰ é a autorreflexão (Ng, Ware, & Greenberg, 2017) — em Portugal, o CISOC desenvolveu e publicou um guia prático (2023) com ferramentas que podem ser adotadas pelas instituições para avaliarem o seu trabalho. É necessário entender aquilo que está já presente nas instituições (bem e mal) para que possa ser mudado, melhorado e eventualmente criar novas propostas.

Anteriormente, o carácter multicultural do *graffiti* e, conseqüentemente, da *street art*, bem como a sua aproximação da população geral foram colocados em evidência. A representação de género e etnia são temas com algum desenvolvimento neste campo²¹. Nas minhas pesquisas e leituras tornou-se óbvio que um aspeto era negligenciado face aos outros: a acessibilidade.

Apesar daquilo que consta no artigo 73º da Constituição da República Portuguesa, o acesso direto e autónomo aos processos da fruição e criação cultural não se encontra generalizado. Pessoas com deficiência são, muitas vezes, impedidas de participar tanto enquanto público, como na qualidade de trabalhadores, devido à falta de condições que lhes permitam verdadeiramente considerar estas opções. Em muitos casos não existe um esforço para tornar as arquiteturas e formas de exposição mais apropriadas para visitantes com mobilidade reduzida; ou até o cuidado de contratar interpretes de língua gestual para eventos e disponibilizar conteúdo de leitura em fontes e tamanhos que facilitem o acesso à informação; a valorização do design de perceção exclusivamente visual continua a acontecer em detrimento de opções que permitam a inclusão de pessoas cegas ou com baixa visão (Vaz, Fernandes e Veiga, 2018: 562)

Atendendo à natureza do estágio curricular, concentrar-me-ei sobretudo na curadoria de *street art* para pessoas cegas e com baixa visão. Uma série de estudos e estatísticas são apresentadas ao longo do artigo *Designing an Interactive Exhibitor for Assisting Blind and Visually Impaired Visitors in Tactile Exploration of Original Museum Pieces*, escrito por Roberto Vaz, Paula Odete Fernandes e Ana Cecília Rocha Veiga (2018: 561-570)²², demonstrando a dificuldade de acesso físico e intelectual ao museu e, sobretudo, à arte, por parte do público com baixa visão. Através de um estudo realizado

²⁰ A inclusão, diversidade e representação nas instituições (de arte, história, etc.) são temas complexos e multifacetados que não serão discutidos em detalhe neste texto.

²¹ Ver: Cerejo “Risco e identidade de género no universo do *graffiti*” e Hebdige “Subculture: The Meaning of Style”.

²² O acesso ao artigo é livre, disponível em:
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877050918317228> .

no MM Gerda - Museu das Minas e do Metal, em Minas Gerais, os autores procuraram entender de que formas pode a instituição do museu tornar-se mais acessível para portadores de deficiência visual.

Diversos desenvolvimentos tecnológicos permitem considerar novas formas de design e intercalar diferentes métodos, de forma a criar experiências sensoriais mais completas — o tato revela-se um dos sentidos mais importantes na construção destas experiências, mas a combinação com outros (como, por exemplo, a audição) estimula a formação de imagens mentais e aumenta a informação disponível, além de fomentar a exploração autónoma dos recursos físicos. Vaz, Fernandes e Veiga mencionam exemplos de projetos como *Tooteko* (2018: 563), consistindo no desenvolvimento de réplicas de fachadas de edifícios religiosos que, através de tecnologia NFC e *Bluetooth* e realidade aumentada, à medida que são tateadas, desencadeiam materiais auditivos relacionados com as respetivas áreas (D’Agnano *et. al*, 2015: 207).

Trabalhando a partir da exposição Pedras Sabidas e analisando os métodos utilizados — o que funciona ou não, o que poderia ser melhorado —, o estudo destaca-se por explorar uma solução que procura comunicar não réplicas, mas os artefactos originais. Em muitos casos, a deterioração dos objetos originais é um problema que impede este género de solução. Contudo, no campo das artes — cuja produção é contínua na contemporaneidade — estas propostas são menos comuns do que parece razoável.

Apesar das considerações e conclusões acerca de mudanças e melhorias a fazer dentro do espaço do museu se mostrarem interessantes e envolvidas, o foco em artefactos geológicos acaba por tornar o artigo algo redutor, quando se refere à transição de cultura para audiências portadoras de deficiência. De alguma forma, todos os exemplos utilizados resultam na transmissão de narrativas muito marcadas, numa perspetiva pedagógica que atualmente se encontra algo ultrapassada — como se o museu fosse uma enciclopédia sensorial e o visitante uma espécie de ser vazio que deve ser preenchido com informação, não tendo espaço para desenvolver o seu próprio pensamento mediante as ferramentas disponíveis. A maioria desses exemplos diz respeito a objetos artísticos dentro do museu, já selecionados e contados pela história da arte. E é realmente impensável mencionar o museu e o acesso cultural e ignorar o campo das artes — mas não será igualmente impensável reservar as preocupações acerca da acessibilidade na cultura ao interior das instituições (museus, teatros, etc.)?

As pesquisas reveladas por Bourdieu e Darbel no livro *O amor pela arte. Os museus de Arte na Europa e seu Público* (2007) demonstram que existem barreiras metafísicas

que condicionam os públicos na interação com as instituições culturais tradicionais. A crescente crítica à democratização cultural vertical, dos públicos homogêneos, tem transformado o espaço social do quotidiano num espaço de renovação cultural e criação artística — os artistas e o público procuram existir fora das opções tradicionais e das formatações das classes dominantes —, sendo agora o espaço do museu que vai lutando por um lugar nesta nova conjuntura.

Cada vez mais, as palavras diversidade e inclusão fazem parte do discurso das pessoas que trabalham no setor cultural e das organizações culturais. Estando a percorrer o caminho desde a democratização da cultura (ainda muito reclamada) para uma cultura mais democrática, o setor torna-se mais consciente das ausências, da falta de vozes e de oportunidades, ou seja, da falta de acesso à participação cultural a vários níveis – dos públicos, das equipas, dos artistas e de todas as pessoas que colaboram com as organizações. (Sousa; Vlachou, 2020: 8)

Neste sentido, a expressão artística no tecido urbano, como tivemos oportunidade de ponderar até este momento, cresceu exponencialmente nas últimas décadas: desde esculturas (por exemplo, *Palácio* (2005) de Pedro Cabrita Reis), a azulejos (*Ribeira Negra* (1984) de Júlio Resende), ou até a grandes murais pintados (*Mural da Trindade* (2014) de Hazul Luzah e Mr. Dheo; *Mira* (2015) de Daniel Eime), a cidade tem funcionado como tela e museu, como noutros momentos da história, e as instituições têm-se servido desta dimensão para se aproximar de diferentes públicos. Tendo um papel fundamental em alguns aspetos que dizem respeito à inclusão social de audiências marginalizadas, os públicos portadores de deficiência não parecem ser tidos em conta na formulação destas intervenções — independentemente de existirem e ocuparem os espaços no decorrer das suas vidas. Mas se um dos grandes apelos da arte de rua para as instituições é que esta seja “para todos”, não devia também tornar-se mais acessível?

Efetivamente, a acessibilidade dos espaços públicos quotidianos e as soluções para a acessibilidade na cultura, arte e informação podem e devem complementar-se. Ao pensarmos nas nossas cidades, existem de modo geral alguns mecanismos que facilitam a sua navegação — tais como rampas para cadeiras de rodas, dispositivos sonoros integrados em semáforos, elevadores em estações de transporte público, etc. —, mas parecem estar reduzidos a necessidades básicas de sobrevivência. Mesmo quando consideramos a cultura mais tradicional, alguns monumentos e manifestações

(escultóricas, fachadas) encontram-se nos espaços públicos sem grande preocupação para se adaptarem às necessidades de pessoas portadoras de deficiência. Raramente se encontram, por exemplo, placas descritivas que incluam escrita em *braille*. De forma semelhante, não obstante o desenvolvimento do discurso em torno das questões da acessibilidade, a arte contemporânea não tem procurado tornar-se mais acessível — salvo algumas exceções, produzidas sobretudo por profissionais e artistas que são, eles próprios, portadores de deficiência, não é comum encontrar soluções verdadeiramente inclusivas. Neste sentido, a acessibilidade deve ser superada — deve procurar-se inscrever o indivíduo nos processos de decisão artística e cultural (Carpentier, 2015: 19), adotando práticas que permitam a participação nos processos culturais.

Retomando as ideias do artigo *Designing an Interactive Exhibitor for Assisting Blind and Visually Impaired Visitors in Tactile Exploration of Original Museum Pieces* sobre a interação com os artefactos originais, parece relevante aplicar algumas destas considerações à acessibilidade na arte pública. Iniciativas como as do francês *The Blind* — que cria peças de *graffiti* e arte urbana em *braille*, para que possam ser tocadas e interpretadas de forma autónoma por pessoas com baixa visão (Desgre, 2013: s.p.) — e também de Fernanda Sonega, Vanusa Passo e Danielle Pellizzer — que criaram um mural que relaciona materiais convencionais da prática do *graffiti* e objetos afixados, permitindo a combinação de diferentes sentidos (2013, G1 Globo: s.p.) — revelam a importância da criação de obras e experiências culturais e artísticas não simplesmente adaptadas às pessoas com deficiência, mas que as envolvam no processo de forma ativa. A atenção ao detalhe e ao retorno de obras acessíveis torna-se indispensável para o sucesso e evolução destas práticas.

Além da questão do tato, parece-me que podemos retirar de exposições como Pedras Sabidas algumas ferramentas para serem aplicadas a iniciativas no espaço público. Focando-nos na arte contemporânea, é necessário questionar a autonomia na procura de informação e de experiências deste foro. Neste sentido, a comunicação com associações e instituições dedicadas é essencial para que as pessoas estejam cientes da existência destas iniciativas, assim como a comunicação social. Os eventos de inauguração das obras públicas devem garantir os interpretes necessários e bons acessos e mecanismos que permitam às pessoas perceber que se estão a aproximar delas. Tecnologias que fazem parte do dia a dia do público-alvo devem também ser utilizadas — um bom *website*, envolvido com a acessibilidade, transforma a interação dos utilizadores, tornando a navegação mais fácil e também mais apelativa (Vaz, Fernandes e Veiga, 2018: 568).

A conceção de experiências culturais amplamente acessíveis — e sobretudo, devido ao domínio do visual na sociedade contemporânea, experiências acessíveis para pessoas invisuais ou de visibilidade reduzida — continuam a ser um desafio. No entanto, estes desafios devem ser enfrentados e devem ser tidos em conta fora dos ambientes mais controlados das instituições culturais. A acessibilidade deve permear todos os aspetos e espaços da vida contemporânea, ultrapassando o estritamente necessário, para que possamos atrever-nos a falar de qualidade de vida.

Os resultados e a avaliação por parte dos utilizadores do expositor Pedras Sabidas são um bom ponto de partida para pensar o cruzamento de informação sensorial diferente, com vista a proporcionar momentos mais completos para todo o tipo de pessoas. Assim, dando continuação a este tipo de trabalhos, devemos procurar inserir estes mecanismos noutras áreas culturais — promovendo, em última análise, a emancipação dos corpos portadores de deficiência.

As pessoas com deficiência ou incapacidade deparam-se com várias barreiras à vida em sociedade e não apenas no acesso à participação cultural. Estas barreiras, que podiam ser evitadas, não existem devido à sua deficiência. Existem porque a forma como a sociedade e o ambiente físico estão organizados lhes impõe um conjunto de restrições, excluindo-as e marginalizando-as. (Sousa; Vlachou, 2020: 16)

III. Ações de estágio

3.1. *Graffiti* Sensorial — um projeto para a acessibilidade

O projeto *Graffiti* Sensorial é, de alguma forma, a base para as atividades desenvolvidas, ditando o tom do Estágio Curricular. O projeto de investigação e criação curatorial tem como objetivo primário expandir a discussão sobre a acessibilidade na arte urbana e, em colaboração com a comunidade, implementar soluções que permitam a sua participação neste aspeto da vida cultural; subsequentemente melhorando os dispositivos existentes e promovendo a inclusão. É do meu entendimento que este não é um assunto (ou conjunto de assuntos) muito aprofundado e, nesse sentido, o projeto procura potenciar os processos da intervenção e analisar os resultados.

Numa primeira instância, as considerações de Paulo Freire (2002) acerca da autonomia na pedagogia, serviram de base para pensar o projeto. A “educação problematizadora” caracteriza-se pela relação horizontal entre educador e educando, que estabelecem um diálogo constante, na procura da transformação da realidade. “A educação como prática da liberdade, ao contrário daquela que é prática da dominação, implica na negação do homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim também na negação do mundo como uma realidade ausente dos homens” (Paulo Freire, 2002: 70), é também a educação inclusiva — aquela que reconhece a diferença e diversidade. É através do reconhecimento dos limites do outro que existe a sua consideração e, conseqüentemente, a procura de soluções e práticas que sejam acessíveis a pessoas diferentes.

Neste caso, a realidade que se procura transformar diz respeito ao mundo da *street art*. Ao longo da pesquisa desenvolvida e influenciada pelas abordagens de The Blind e Subtu (Mariano, 2023)²³, a ideia para um mural acessível para pessoas cegas e de baixa visão foi-se construindo. No sentido de integrar formas e meios já utilizados, bem como procurar novas soluções, foi importante comunicar com pessoas cegas e com baixa visão e outros profissionais²⁴ — entendendo aquilo que é feito nas instituições, como é recebido e aquilo que é considerado mais importante na ótica do utilizador.

²³ <https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo/noticia/2023/08/23/arte-inclusiva-beco-do-batman-recebe-grafite-em-braille.ghtml>

²⁴ Como por exemplo técnicos da ACAPO e da Acesso Cultura, bem como os utentes e associados destas instituições.

Dada a espacialidade de um tal mural, foi primeiro necessário definir a que sentidos apelar — se é verdade que a combinação dos sentidos é ideal para um entendimento mais rico e completo das obras, como sugere o estudo realizado a partir da exposição Pedras Sabidas, é preciso atender às especificidades de integrar estas práticas fora da instituição. Desde o ponto de partida, sabia que era importante que este projeto se desenvolvesse num espaço público e aberto, no seio urbano, o que dificulta, por exemplo, o uso do olfato — a rua e a cidade, com os seus cheiros próprios e em constante mutação, acabariam por perturbar este sentido e o seu impacto no sentido da obra estaria comprometido. A audição *in loco*, por outro lado, podia ser viável, mas comprometeria de alguma forma a duração do mural, por exigir uma maior manutenção e custo a nível de materiais e equipamentos. Contudo, o uso do áudio de forma descritiva a partir do website da GAU, permitia completar a experiência do tato — incorporado como ferramenta sensorial central, em função do qual se pensaria o projeto.

Através da comunicação com instituições como a ACAPO e os seus utentes, bem como museus e centros de arte como o Centro de Arte Oliva e profissionais de diferentes áreas ligados às questões da acessibilidade, foi possível entender que tipo de informações se deviam contemplar na construção do mural. Naquilo que diz respeito ao tato, a dimensão e textura são aspetos importantes a ter em conta, pois devem adequar-se à escala humana, ou seja, devem ser grandes e texturizados o suficiente para poderem ser lidos com as palmas da mão, de forma a serem inteligíveis. É também importante entender que a profusão de texturas não é necessariamente útil, por poder provocar confusão e assim dificultar a leitura (Dr. Alexandra Fernandes, comunicação pessoal, 16 de novembro 2023). No caso da representação figurativa, é importante entender que o contorno de um objeto pode ser demasiado abstrato para o utilizador cego, sendo por vezes mais útil imitar uma ação ou simular uma textura específica — por exemplo, num livro, para representar a ação de “entrar em casa” simular a abertura de uma porta é mais eficaz na comunicação que o contorno estilizado de uma casa (Dr. Alexandra Fernandes, comunicação pessoal, 16 de novembro 2023). Tendo sido decidido que o mural diria respeito ao *graffiti*, por ser um tipo de expressão de difícil acesso por parte de pessoas cegas, torna-se necessário pensar em como representar algo mais abstrato: os caracteres estilizados que definem o *graffiti* por excelência.

Por se tratarem de letras, pareceu-me importante que seja possível ler cada letra em braille, recorrendo a sinalização adequada — nos testes realizados²⁵ com formandos com deficiência visual, foi possível entender que este é um aspeto importante para aqueles que não conhecem as “letras a negro”. Neste sentido, penso que é importante que retirar inspiração de “Graffiti para cego ver” de Subtu (Mariano, 2023), e gravar as peças com braille, com breves descrições pertinentes — identificando respetivamente a letra, cor, elemento sobre o qual se tateia.

Além desta, existem duas características do *graffiti* que me parecem fundamentais transmitir: a estilização abstrata das letras (*style*) e a construção de uma peça de *graffiti* como algo que se faz em camadas. A primeira pode ser transmitida através das linhas que definem as letras e algumas (poucas) texturas, simplificando a estilização, de forma a que as linhas essenciais da letra possam ser seguidas e entendidas, e a estilização possa ser construída em adição a este reconhecimento base. Pensado as camadas, optou-se por uma representação mais focada na construção tridimensional, funcionando numa lógica de alto relevo, para transmitir um conceito semelhante àquele que se obtém visualmente da sobreposição das cores e elementos. Estas texturas podem ainda procurar apelar ao sentido do tato para “descrever” as cores ou elementos, acompanhadas do elemento auditivo no website, como uma espécie de guia ao longo da composição. Segundo Alfonso Caramazza “a forma como [uma pessoa cega] aprende sobre [a cor] vermelho é a forma como nós aprendemos sobre quarks ou conceitos como justiça e virtude — através da descrição verbal ou uso em contextos verbais.”²⁶ (Peter Reuell, 2019, para. 9). Neste sentido, a descrição dos elementos procura comunicar com sentidos de tato, paladar e audição, da mesma forma que podemos descrever um quark ou uma onda sonora recorrendo à linguagem.

A proposta do projeto passa assim por uma mesma composição em que dois artistas possam trabalhar uma das soluções cada, dentro de uma harmonia cromática contrastante (facilitando a inteligência do mural) e material. A existência de dispositivos que facilitem o acesso ao guia auditivo e de uma inauguração com visita guiada presencial e inclusiva de pessoas surdas são fundamentais para a acessibilidade do projeto. O mural

²⁵ Anexos: Graffiti Sensorial, pp. 61 e 66.

²⁶ “The way [a blind person] learn[s] about red is the way you and I learn about quarks, or about concepts like justice or virtue — through verbal description or use in verbal contexts.” (Alfonso Caramazza entrevistado por Peter Reuell, 2019).

deve também ser de fácil acesso para pessoas com problemas motores e, procurar ir ao encontro da comunidade que constitui o seu público-alvo, tendo sido eleito um conjunto de paredes referente a uma casa de jardineiros no jardim do Campo Grande, em Lisboa.

No que diz respeito ao elemento auditivo, foi entendido que a opção de leitura áudio dos dispositivos é preferencial a um áudio gravado previamente, devendo incluir alguma contextualização do projeto e da prática e uma descrição que complemente a experiência tátil de forma congruente (Peter Colwell, comunicação pessoal, 8 de março 2024). É fulcral tornar o website da GAU mais acessível na sua navegação, garantindo a autonomia do utilizador — construir a página do projeto de forma que a descrição seja acessível é um primeiro passo neste sentido, que têm vindo a ser trabalhada com os profissionais responsáveis.

Os dois artistas desafiados para o projeto foram Daniela Costa e Artur “Chure” Ventura, que desenharam as suas propostas. Daniela escolheu a *tag* “Sente” e optou por trabalhar em camadas os diferentes elementos de uma peça de *graffiti* (*fill*, *line*, efeitos, etc.). Por sua vez, Artur escolheu utilizar a própria *tag* “Chure” e pensar as linhas e fluidez da prática — a solução preferida neste caso foi a da construção de um mecanismo com manípulos que permitisse ao utilizador mover-se acompanhando as linhas orientadoras de cada letra.

Para entender como proceder à produção das obras, articularam-se visitas ao FabLab Lisboa, acompanhadas pelo Dr. André Martins e Dr.^a Marta Barata. Este espaço funciona com um laboratório de produção e experimentação — faz parte de uma cadeia internacional de “*Fabrication Laboratories*” — e está ao dispor do público geral permitindo a utilização de diversas máquinas (impressoras 3D e cerâmicas, fresadora, densificadora, etc.) e entender estes processos. Aqui, foram discutidas formas de produção possíveis, mas também materiais, o que auxiliou o processo e o tornou mais tangível. Decidiu-se que o material mais conveniente e possível de ser trabalhado no FabLab era Viroc, uma espécie de evolução de MDF com cimento, passível de ser cortada a laser com grande precisão e resistência. Foi igualmente importante definir a construção de um protótipo de dimensões ligeiramente menores em madeira de cofragem, que pudesse ser testado por voluntários com deficiência visual, de forma a integrá-los no processo criativo e entender como as propostas podiam funcionar efetivamente.

Para este teste, contou-se com a participação da Fundação Raquel e Martin Sain, sediada em Lisboa, que se disponibilizou para articular uma visita ao FabLab com 15 dos seus formandos — portadores de diferentes níveis de deficiência visual — e 3 acompanhantes/formadores normo visuais, no dia 27 de maio de 2024, pelas 15 horas. Nesta visita todos os formandos tiveram a oportunidade de experimentar os mecanismos desenvolvidos para as propostas em tamanho real e foram encorajados a tecer críticas e sugestões que pudessem ajudar a edificar as obras finais. Apesar das propostas terem sido bem recebidas de modo geral, verificaram-se alguns aspetos a melhorar, tais como: uma textura que seja mais indicativa da prática (presumivelmente colmatada pelo uso de Viroc, cuja textura de assemelha ao cimento de uma parede); a modificação de alguns elementos da proposta da Daniela, tornando-os mais semelhantes a formas tridimensionais (meias esferas em vez de circunferências com profundidade, por exemplo); a utilização de materiais que permitam ao utilizador entender a ideia de brilho mais intuitivamente (como lantejoulas ou materiais frios); e ainda a fortificação do mecanismo de manípulos utilizado para a peça do Artur, que tende a deslocar-se e se torna algo difícil de manipular.

Estas sugestões estão a ser trabalhadas para que se possa melhorar significativamente a receção do mural como obra final, cuja inauguração está apontada para o início de julho. Apesar da inauguração do projeto constar do plano inicial e do cronograma de estágio até abril, foi necessário proceder à sua recalendarização devido à incompatibilidade de calendário e horário das várias partes necessárias para tornar a obra final possível. Ainda assim, todo o processo desenvolvido para chegar às soluções finais pode ser acompanhado nos parágrafos acima e igualmente nos anexos disponibilizados, colmatando a compreensão do projeto.

Figura-se importante mencionar o esforço de comunicação que se tem feito para garantir o sucesso do mural: ao longo de todo o processo foi necessário tecer uma rede de contactos que permita levar o maior número possível de pessoas com deficiência visual não só à inauguração do projeto, mas a organizarem os seus próprios meios de descoberta do mural. A articulação com instituições e fundações, e até escolas como o Colégio Helen Keller são fundamentais para a divulgação deste projeto e para que exista fruição por parte do público-alvo.

3.2. Diagnóstico interno e serviços educativos

Partindo das questões levantadas pelo projeto referentes à inclusão e diversidade nos públicos da Galeria de Arte Urbana, surge a ideia de analisar a atuação da Galeria nestes âmbitos. Procurando entender as dinâmicas de promoção de inclusão e combate de desigualdade da GAU, surge a necessidade de elaborar um relatório, fazendo um diagnóstico que identificasse os artistas representados e projetos desenvolvidos. Além disso, foi também importante entender a ótica do espectador, naquilo que se refere ao acesso à informação a partir dos meios digitais disponibilizados.

Neste sentido, o diagnóstico reúne essencialmente informação dos projetos da GAU entre 2008 e 2023. Decidiu-se também avaliar os projetos “Calçada da Glória” e “Reciclar o Olhar” separadamente, por dizerem respeito a um espaço de pintura livre e um projeto que funciona sobretudo à base de *open calls* e colaborações com instituições, respetivamente. Numa fase inicial, definiram-se alguns indicadores quantitativos simples (como número de artistas de diferentes identidades de género ou nacionalidades). Para construir os dados nesta fase foram criadas uma série de tabelas referentes aos diferentes anos e aos dois projetos mencionados²⁷. Os indicadores que permitiram recolher todos os dados apresentados são inspirados pelo guia publicado em 2023 pelo CISOC.

A análise dos dados revelou uma tendência crescente no que diz respeito à inclusão de artistas de diferentes géneros, nacionalidade, etnias e modalidades artísticas — as iniciativas e projetos da GAU tornam-se um ponto de encontro para práticas diversas e um espaço aberto a todo o tipo de artistas na arte urbana. Foram construídos gráficos percentuais, através dos quais é possível estabelecer relações quanto aos dados.

A elaboração deste relatório permitiu-me pensar as estratégias da Galeria de Arte Urbana de forma aprofundada e sob parâmetros objetivos. A recolha de dados constituiu um grande desafio devido à falta de sistematização de informação — por ser o primeiro do seu género, a informação analisada no relatório não foi previamente trabalhada desta forma. Os gráficos anexados²⁸ foram realizados em colaboração com o *designer* Gaetano Puglisi, recorrendo a programas de inteligência artificial para confirmar alguns cálculos e automatizar os códigos utilizados na sua construção.

²⁷ Anexos: Exemplo de tabela de diagnóstico, pp. 67 a 71.

²⁸ Anexos: Gráficos de avaliação de diversidade, pp. 72 a 86.

Existindo a necessidade de desenhar estratégias que promovam uma maior interculturalidade e equidade de género, bem como a acessibilidade, foi-me pedido que me debruçasse sobre os serviços educativos e de vertente comunitária.

A abordagem pluralista para a educação artística (nas suas várias disciplinas) implica que os educadores/mediadores observem as manifestações artísticas através de diferentes perspetivas — entendendo a construção de valor e significado de diferentes comunidades e indivíduos singulares e coletivos. Já em 1991, Robin Cembalest comentava a revisão intrínseca que se desenrolava no mundo da arte — “a tendência é refletir diversidade em exposições, [artistas], *staff*, públicos e sobretudo, perspetiva.” (1991: 104), que se parece conectar de alguma forma com o conceito de Paulo Freire (2002: 70) de “educação problematizadora”, mencionado anteriormente. Nos últimos 30 anos, o desenvolvimento do ideário pluralista e da diversidade têm formado os seus alicerces no conceito de interseccionalidade de Kimberlé Crenshaw²⁹. As comunidades marginalizadas têm voz crucial no desenvolvimento e implantação de práticas inclusivas e a heterogeneidade dentro de grupos identitários deve ser reconhecida numa lógica *bottom-up* — através do trabalho envolvido com comunidades, ampliando as vozes individuais, ao invés do posicionamento individual como representante de um grupo como um todo. (Ng, Ware e Greenberg, 2017: s.p.)

No sentido de construir um serviço educativo inclusivo, a Galeria de Arte Urbana, DPC, da Câmara Municipal de Lisboa, procura envolver-se nas comunidades que a rodeiam, contribuindo para a fruição cultural e artística da cidade por parte daqueles que a ocupam. Para isto, desenvolvi 3 eixos iniciais, que definem as áreas de atuação da GAU: ações de sensibilização (AS), projetos/intervenções (INT) e práticas (PRT). Além disso, pensei alguns casos/identidades cujos públicos é necessário captar, analisando retrospectivamente o trabalho feito até à data — estes eixos dizem respeito à: diversidade cultural e étnica; igualdade de género e LGBTQIA+, e acessibilidade.

Seguem-se uma série de sugestões de programação no contexto dos eixos mencionados:

1. Diversidade cultural e étnica/interculturalidade:

²⁹ Ver: Crenshaw “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color”.

- aula aberta/palestra sobre a história muralista em Portugal — o 25 de Abril e o fim da guerra colonial (AS)³⁰;
- mural temático do fim da guerra colonial nas celebrações do 25 de Abril (INT);
- *workshops* com pessoas/comunidades imigrantes (possibilidades de colaboração: Associação Batoto Yetu; Casa do Brasil de Lisboa; Associação Lusofonia, Cultura e Cidadania; etc.) (AS);
- projeto mural/exposição/instalação colaborativa dedicado à expressão e reimaginação contemporânea de tradições culturais (possibilidade de expandir banco de artistas estrangeiros e incentivar a participação das comunidades locais)³¹ (INT/AS);
- inclusão de mais artistas portugueses fora do eixo Lisboa-Porto em iniciativas como o Festival MURO (PRT);
- colaboração com iniciativas noutros pontos do país como o WOOL+, Fundação Bienal de Cerveira, etc. (PRT).

2. Igualdade de género e LGBTQIA+

- apoio a uma publicação do Festival Internacional de Graffiti Femenino Juntas Hacemos Más, que se realizou em Lisboa de 16 a 17 de Março, 2024 (AS);
- alargamento da iniciativa Lata Delas — ponderar possibilidade de abrir open calls, procurando promover a carreira de mulheres artistas em Portugal (INT/PRT);
- intervenção de homenagem a figuras emblemáticas femininas e/ou LGBTQIA+ na história portuguesa (Beatriz Ângelo, Irene Lisboa, Maria Lamas, Edmée Marques, Helena Vieira, Lourdes Pintassilgo);
- projeto mural com temática associada ao combate contra a violência doméstica (INT);
- fortalecer relação com o festival *queer* Imersão (INT/PRT);

³⁰ <https://revistacaliban.net/a-arte-saiu-%C3%A0-rua-a-pintura-e-a-poesia-mural-no-p%C3%B3s-25-de-abril-em-portugal-482d6114eedd> ; <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-mural-como-mensagem/> ;

³¹ <https://jornaldoalgarve.pt/mural-interativo-cruza-gastronomia-arte-e-cultura-em-portimao/> ; <https://www.cm-palmela.pt/viver/noticias/noticia/eb-aguas-de-moura-mural-colorir-e-florescer-valoriza-memorias-e-tradicoes-rurais> ; <https://www.edcities.org/pt/proyectosf/chihuahua-murales-comunitarios-hacia-la-transformacion-social/>

- apoio e divulgação de publicações sobre resistência *queer* no espaço público/rua (AS);
- colaboração com instituições para pessoas LGBTQIA+ na celebração de eventos e datas como o Pride ou o Dia Internacional da Visibilidade Trans, etc. (ILGA, Centro Gis, Casa Qui) (INT);
- inclusão de artistas *queer* e não-binários no Festival Muro.

3. Acessibilidade

- visitas/percursos organizados com intérprete de língua gestual (PRT);
- visitas com mediador surdo para pessoas surdas e ouvintes (AS/PRT);
- possibilidade de requisição de áudio-guias com percursos de arte urbana na cidade (utilização de tecnologia NFC) (PRT);
- recursos acessíveis no website (descrições de fotografias, uso de linguagem acessível) (PRT)
- inclusão de artistas surdos e com deficiência em projetos existentes como o Festival MURO, o Incursões pela Arte, etc. (INT/PRT)
- projeto de mural colaborativo (INT/PRT)

4. Outros:

- visitas/percursos para famílias (AS)
- *workshop*/iniciativa de pintura e expressão criativa para crianças dentro dos locais de pintura livre (INT/PRT)
- intervenção colaborativa com a Lata 65 (INT/PRT)
- Incursões pela Arte (AS/INT)
- visitas/percursos para as escolas³² (AS)
- instalações artísticas que possam ter utilidade na fruição quotidiana da cidade (semelhante a iniciativas promovidas durante o festival Iminente)³³

³² <https://beyondwalls.org/pt/projects/ctts/>

³³ <https://www.fahr0213.com/work/works-14-nappe/>; <https://www.fahr0213.com/work/works-25-drops/>

3.3. Mediação cultural

Ao longo da minha estadia em Lisboa, além da mediação do meu projeto participei também na divulgação e articulação de diferentes projetos e parcerias, como a WWF Hora do Planeta, Abril Cravos Mil, 5 Décadas 5 Murais, etc. Para o efeito, recolhi e editei imagens, redigi textos para comunicação social e de imprensa, auxiliando a dinamização das redes sociais da GAU e a comunicação das iniciativas a diferentes públicos.



Figura 7: Pariz a executar o projeto para a WWF Hora do Planeta.
Acompanhamento da obra.
Autoria de Célia Beatriz Vieira

Participei ainda das ações de reconhecimento de território, acompanhamento de intervenções decorrentes e avaliação de condição de projetos anteriores:

Sexta-feira

12 de abril de 2024

A manhã começou perto de Chelas, numa visita ao estúdio do artista nova iorquino Bisco Smith. Nesta visita tive a oportunidade de acompanhar a pintura da fachada exterior do estúdio, apoiada pela GAU e de entrar de alguma forma na mente do próprio artista.

Smith apresentou-nos as suas obras mais recentes e algumas experiências com diferentes texturas e tingimento de telas, que representarão uma nova etapa na sua produção artística. Pudemos ainda discutir o seu trabalho como DJ, que sem dúvida influencia a sua prática artística, e as dinâmicas que diferenciam o mercado da arte português e o norte-americano.



Figura 8: Estúdio do artista Bisco Smith (detalhe).
Autoria de Célia Beatriz Vieira

Quarta-feira

17 de abril de 2024

(...)

Parte da tarde foi ocupada com a visita à Biblioteca do Exército (BiblEx), realizada a convite do Diretor da Biblioteca, Coronel Freire da Silva. Caracterizou-se como uma visita às várias dependências do edifício, nas quais foi possível reconhecer potencial para o desenvolvimento de atividades como intervenções e exposições.

Fomos ainda conduzidos pelos processos a que a Biblioteca se dedica, desde a catalogação à digitalização e armazenamento de centenas (milhares) de exemplares históricos.

Sexta-feira

19 de abril de 2024

O dia foi marcado pela deslocação de toda a equipa pelas áreas do Campo Grande, do bairro do Lumiar, de Marvila e de Chelas. A ação teve como objetivo registar o estado de intervenções realizadas nos últimos anos (condições das pinturas, ações vandálicas nos espaços, possíveis eliminações). Elaborou-se ainda um breve mapeamento de empenas e murais passíveis de exploração em projetos futuros.

Alguns dos locais marcantes, na minha opinião, foram a Biblioteca de Marvila e o Street Art Park no Lumiar.



Figura 9: Visita ao Street Art Park, Lumiar, Lisboa.
Divulgado pela GAU.

Acompanhar e auxiliar estas tarefas, permitiu-me entender como funciona a curadoria da arte urbana sobre uma cidade — como território vivo, habitado e em constante mudança —, dando-me um conhecimento aprofundado dos processos que possibilitam esta gestão e implementação. Assim, foi-me possível observar e participar no dia-a-dia da galeria a céu aberto: desde pedidos de colaboração, autorizações, desenvolvimento de projetos, curadoria das intervenções no tecido urbano, divulgação, à gestão de peças, alcançando um vasto entendimento das diferentes valências que compõe a instituição.



Figura 10: Receção da peça *Conferência de Imprensa*, Superlinos (2024), retirada do espaço público: Parque Eduardo VII.

Tinta sobre vários.

Autoria de Célia Beatriz Vieira.

3.4. Resultados e contribuições

Tendo oportunidade de trabalhar diferentes competências dentro da Galeria de Arte Urbana, as várias tarefas permitiram a consolidação das aprendizagens efetuadas ao longo do Mestrado. A criação e gestão do projeto curatorial *Graffiti* Sensorial revelou-se um exercício de organização, produção e execução do pensamento e prática inclusivos para a arte. Em conjunto com o desenvolvimento do diagnóstico e sugestões de serviços educativos, bem como o acompanhamento das tarefas da GAU, o projeto colmatou também as minhas competências ao nível da mediação, comunicação e pesquisa. Neste sentido, o contacto com públicos com necessidades distintas e diversos artistas foi importante para a minha formação, permitindo alargar os meus conhecimentos e modos de encarar a arte no espaço público e privado.

Extraí da experiência as seguintes competências: organização e gestão de projetos e artistas; métodos expositivos; investigação; criação/redação de conteúdo informativo e científico; métodos de exposição oral; registo e tratamento de imagem; mediação com o público; produção e tratamento de materiais; desenvolvimento de estratégias para serviços educativos. Por sua vez, a Galeria de Arte Urbana obteve através do meu trabalho, melhor compreensão das lacunas dos seus serviços e a integração de estratégias para o combate à desigualdade de acessos, conquistando novos públicos e cimentando a sua posição como um serviço à disposição da população como um todo.

Considero que as minhas contribuições foram valiosas para a equipa e poderão servir como propulsoras de iniciativas futuras. A nível pessoal, a capacidade de passar para a prática aquilo que tinha vindo a desenvolver no primeiro ano do Mestrado em Estudos da Arte mostrou-se necessário para completar os objetivos de aprendizagem, cultivando as minhas competências sob diversas perspetivas.

IV. Notas finais

O relatório de estágio elaborado até aqui documenta o processo de aprendizagem realizado na Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa, inserido no currículo do Mestrado em Estudos da Arte – Estudos Museológicos e Curadoriais. Enquadra-se como uma reflexão sobre a dinâmica da instituição e as suas práticas, sempre em relação com as tarefas desenvolvidas e, sobretudo, a proposta de projeto que dá início a esta colaboração. As ações do estágio desenvolveram-se em torno da mediação de públicos e artistas, e a preparação de exposição no espaço público e urbano.

De um modo geral, o estágio mostrou ser uma experiência frutífera, pontuada pela aquisição de competências técnicas e pessoais. Capacitou-me na gestão de dados e informação, na exposição e curadoria, na gestão e produção de projeto e na mediação do público, permitindo-me ainda cultivar competências ao nível da relação do artista com a instituição. O contacto com outros departamentos (comunicação, design, acessibilidade, urbanismo, etc.) foi igualmente importante na ampliação do meu entendimento da instituição cultural como um todo, possibilitando a desmistificação da interdisciplinaridade na esfera do trabalho.

Pretendo aplicar no meu futuro profissional as aprendizagens úteis que retirei da experiência como: planeamento e gestão de exposições/projetos; gestão de tempo, espaço e recursos; comunicação com equipa, artistas e públicos; capacidade de adaptação e proatividade criativa; produção de materiais de exposição e comunicação; capacidade de expressão oral e apresentação; competências de investigação; e capacidade de desenvolver estratégias para a fruição das instituições culturais e do espaço urbano.

Torna-se ainda relevante dar conta dos desafios encontrados e respetivas soluções. O maior obstáculo na totalidade da experiência prende-se na dependência da Galeria de Arte Urbana dos mais diversos departamentos e entidades, o que dificultou a agilização dos processos e tomada de decisões de forma transversal às atividades desenvolvidas. Não podendo alterar radicalmente esta condição inerente à instituição, a perseverança e demonstração de iniciativa foram determinantes para o sucesso das tarefas relativas ao projeto *Graffiti Sensorial* — que ainda que tenha sido reagendado, decorreu e continuará a decorrer dentro dos objetivos pretendidos. Foi também assim que se procurou eliminar e corrigir lacunas resultantes de falhas de comunicação com outros departamentos.

A dificuldade de articulação com algumas entidades e instituições que atuam ao nível da deficiência visual em Portugal foi também notória, existindo verdadeiramente falhas na comunicação e receção de iniciativas. Também aqui a resiliência foi o elemento-chave

para tornar possíveis as etapas do projeto e possibilitar o seu acompanhamento. Devo neste aspeto agradecer ao Dr. Peter Colwell, Técnico de Acessibilidade da ACAPO, por toda a disponibilidade e ajuda, bem como à Dr. Carla Braz e à Fundação Raquel e Martin Sain, que permitiram ao projeto crescer e tornar-se relevante.

Reconheço além do mais, a dificuldade de executar (e certamente de acompanhar) as diversas tarefas desenvolvidas, por se tratarem de iniciativas com poucos antecedentes e, nesse sentido, com caminhos pouco estudados ou convencionais. A criatividade e experimentação foram as ferramentas que permitiram definir e redefinir as linhas orientadoras nestes casos.

Atendendo ao plano inicial de estágio e aos objetivos delineados, considero que a experiência correspondeu à expectativa. A possibilidade de testemunhar a partir do interior uma instituição dinamizadora da arte no espaço público e de estudar e entender como se desenvolve o seu trabalho possibilitou o meu envolvimento profundo na cena artística urbana nacional e internacional. Além do mais, o contato com as realidades da curadoria acessível e do serviço educativo inclusivo moldou os meus focos de interesse, funcionando como uma espécie de provocação ou desafio que revelou não só as minhas capacidades como me atraiu para papéis específicos do contexto de trabalho dentro da instituição cultural. Através do estágio, concretizei os objetivos de estudar a curadoria da arte no meio urbano e a curadoria acessível, aplicando as teorias e conceitos apreendidos tanto na licenciatura como no mestrado.

Na sua totalidade, a experiência foi bastante positiva, sendo a minha primeira no âmbito da arte urbana e da acessibilidade. Ao longo destes meses e sob o acolhimento de toda a equipa da Galeria de Arte Urbana, procurei construir os alicerces da jornada que se segue e definir a profissional que pretendo ser, trilhando um caminho de valorização e inovação cultural para o desenvolvimento social e fruição de todo o tipo de públicos.

Lista de referências

- Abarca, Javier (2017). Curating Street Art. *SAUC - Street Art and Urban Creativity* 3, (2): 112 - 118. <https://journals.ap2.pt/index.php/sauc/article/view/87>
- Belting, Hans. (2006). *Arte Contemporânea e o Museu na Era Global*. Palestra proferida durante a conferência “L’Idea del Museo: Identità, Ruoli, Prospettive”, Vaticano.
- Bourdieu, Pierre e Darbel, Alain (2007). *O amor pela arte. Museus de Arte na Europa e seu Público*. Porto Alegre, Br: Zouk.
- Câmara Municipal de Lisboa (2023). *Galeria de Arte Urbana*, vol.10/2022. Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Património Cultural
- Campos, Ricardo (2010). *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisboa: Fim de Século.
- Carpentier, Nico (2015). Differentiating between access, interaction and participation. *Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, 2(2): 7-28.
- Cembalest, Robin (1991). Goodbye Columbus? *Artnews* 91(8): 104-109.
- Cernei, Raluca (2014). *The Role of The Curator in The Context of Contemporary Art* Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, Universidade do Algarve. <https://dl.acm.org/doi/10.5555/AAI29083892>
- Chalfant, Henry, & Prigoff, James(1998). *Spraycan art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- D’Agnano, Fabio; Balletti, Caterina; Guerra, Francesco e Vernier, Paolo (2015). Tooteko: a case study of augmented reality for an accessible cultural heritage. Digitization, 3D printing and sensors for an audio-tactile experience. “ISPRS - International Society for Photogrammetry and Remote Sensing”. *Spatial Inf. Sci., XL-5/W4* (5): 207–213. DOI [10.5194/isprsarchives-XL-5-W4-207-2015](https://doi.org/10.5194/isprsarchives-XL-5-W4-207-2015)
- Desgre, Vincent (2013). A Different Touch Of Urban Art: For The Blind. *Worldcrunch*
- Ferro, Lúcia (2011). *Da rua para o mundo: configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas*. Dissertação de doutoramento em Antropologia Urbana, Lisboa, ISCTE-Bussiness school, Instituto Universitário de Lisboa.
- Fowle, Kate (s.d.). Who cares? Understanding the Role of the Curator Today in Kouris, Heather; Rand, Steven (ed.) (2007), *Cautionary Tales: Critical Curating*. Nova Iorque: Apexart. 26-36.
- Freire, Paulo (2002) [1996]. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo, Br: Paz e Terra.

- French, Jade (2020) *Inclusive Curating in Contemporary Art: A Practical Guide*. Leeds: Arc Humanities Press.
- Gastman, Roger & Neelon, Caleb. (2010). *The history of American graffiti*. Nova Iorque, NY: Harper Design.
- Grafite sensorial inclui cegos na apreciação das artes em Campinas. (2013). *GI*. Globo
- Hooper-Greenhill, Eilean (2000). Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6(1): 9-31. DOI: 10.1080/135272500363715
- Kouris, Heather (2007). Introduction *in* Kouris, Heather; Rand, Steven (ed.) (2007), *Cautionary Tales: Critical Curating*. Nova iorque: apexart. 11-14.
- Keener, Katherine (2018, 2 de dezembro). Just how unauthorized is “Banksy Unauthorized”? *Art Critique*. <https://www.art-critique.com/en/2018/12/just-how-unauthorized-is-banksy-unauthorized/>
- Lewisohn, Cedar (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*. London, Tate Publishing.
- Lewisohn, Cedar (2011). *Abstract Graffiti*. London, Merrell Publishers Ltd.
- Mariano, Laura (2023, 23 de agosto). Arte inclusive: Beco do Batman recebe grafite em Braille. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo/noticia/2023/08/23/arte-inclusiva-beco-do-batman-recebe-grafite-em-braille.ghtml>
- Marincola, Paula (s.d.). Introduction: Practice Makes Perfect *in* Marincola, Paula (ed.) [2006] (2015), *What Makes A Great Exhibition*. Filadélfia: The Pew Center for Art & Heritage. 9-13
- Mccornick, Carlo (2010). *Trespass - A History of Uncommissioned Urban Art*. Cologne, Taschen GmbH.
- McDonald, Fiona. (2013). *The Popular History of Graffiti: From the Ancient World to the Present*. Nova Iorque, NY: Skyhorse.
- Ng, Wendy, Ware, Syrus Marcu, & Greenberg, Alyssa, (2107). Activating diversity and inclusion: A blueprint for museum educators as allies and change makers. *Journal of Museum Education*, (42)2, 142-154, DOI: [10.1080/10598650.2017.1306664](https://doi.org/10.1080/10598650.2017.1306664)
- Millard, Rosie (2001). *The Tastemakers: U.K. Art Now*. Londres: Thames & Hudson.
- Phillips, S. A. (1999) *Wallbangin': Graffiti and Gangs in L.A.* Chicago, The University of Chicago Press.

- Reuell, Peter (2019, 27 de fevereiro) Alfonso Caramazza “The way [a blind person] learn[s] about red...” in Making Sense of How Blind People See Color, para.9. *The Harvard Gazette*. <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/02/making-sense-of-how-the-blind-see-color/>
- Riggle, Nicolas Alden (2010). Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68(3): 243-257. The American Society for Aesthetics. <https://prettydeep.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/street-art.pdf>
- Rubantseva Elisaveta; Hoffman, Loup (2020). The curator in the art world and in the museum: History, theories and current issues. *The Issue of Museology*, 11(2): 168-182. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.203>
- Sousa, Hugo; Vlachou, Maria (coord.). (2020). *A participação cultural de pessoas com deficiência ou incapacidade: Como criar um plano de acessibilidade*. Lisboa: Acesso Cultura. ISBN: 978-989-54675-2-5. Disponível para download em: <https://acessocultura.org/manual-plano-acessibilidade/>
- Strauss, David Levi (s.d.). The Bias of the World: Curating after Szeeman & Hopps in Kouris, Heather; Rand, Steven (ed.) (2007), *Cautionary Tales: Critical Curating*. Nova Iorque: apexart. 15-25
- Vaz, Roberto; Fernandes, Paula Odete e Veiga, Ana Cecília Rocha (2018). Designing an Interactive Exhibitor for Assisting Blind and Visually Impaired Visitors in Tactile Exploration of Original Museum Pieces. “CENTERIS - International Conference on ENTERprise Information Systems/ProjMANagement/HCist - International Conference on Health and Social Care Information Systems and Technologies, CENTERIS/ProjMAN/HCist 2018”. *Procedia Computer Science* ,138: 561-570. DOI <https://doi.org/10.1016/j.procs.2018.10.076>
- Waclawek, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Wealz (2008). “In hindsight...” in Reiss (dir.) (2008) *Bomb It!*. 45:17-45:35.

Anexos

Graffiti Sensorial

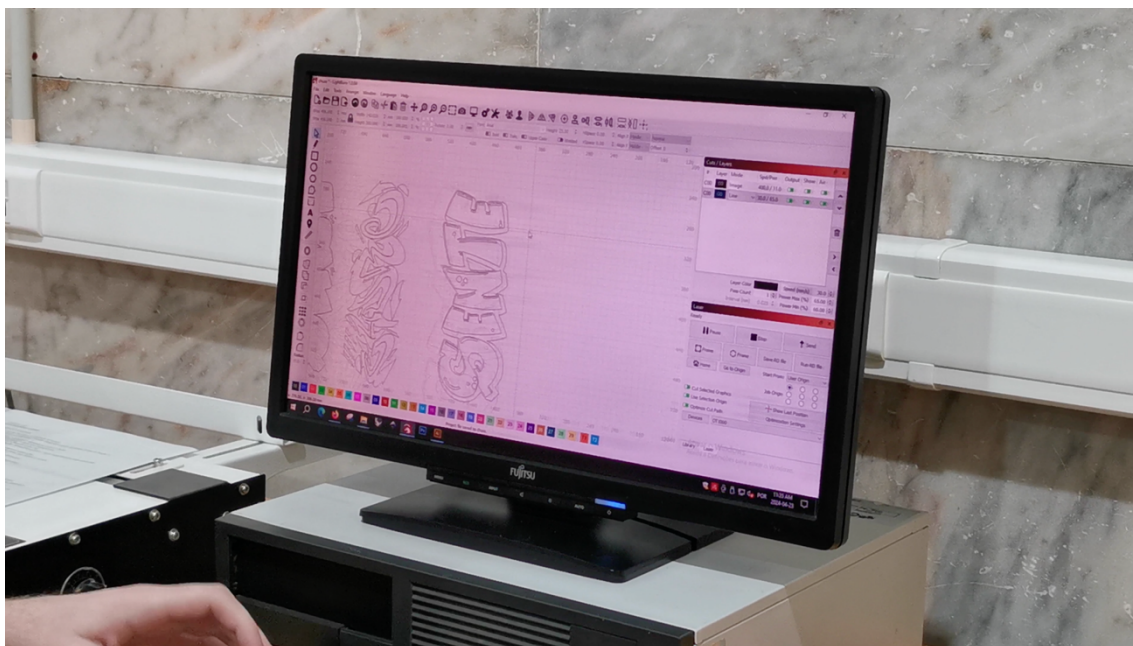


Imagem 1: Vectorização das propostas dos artistas.
A autoria de Bruno Silveira da Cunha.

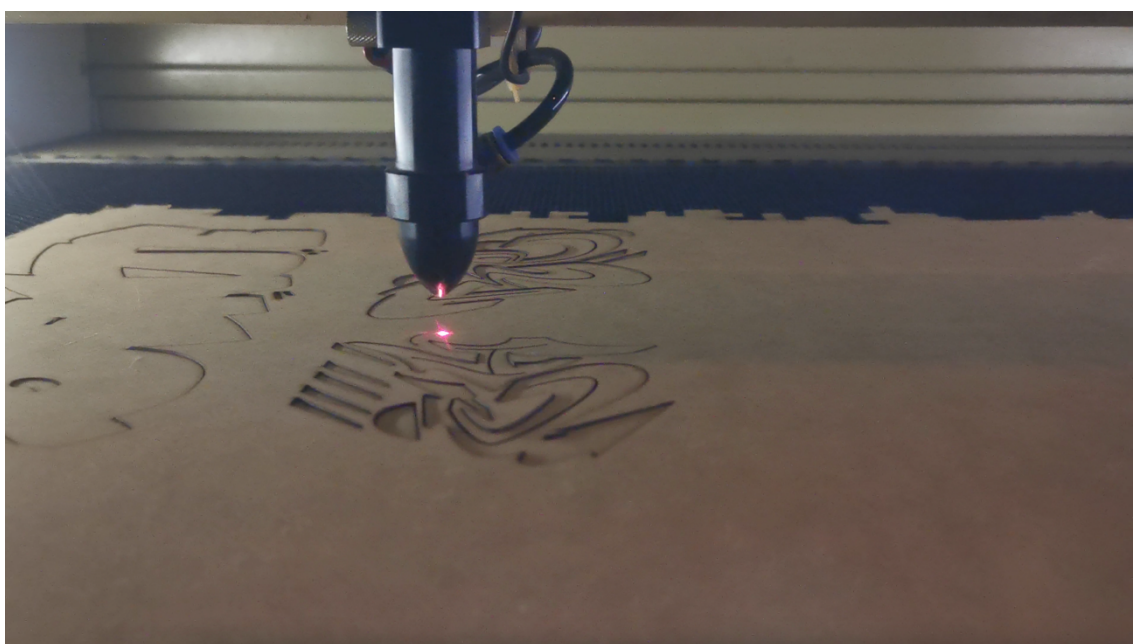


Imagem 2: Teste à escala 30cm x 40cm.
A autoria de Bruno Silveira da Cunha.



Imagem 3: Teste à escala 30cm x 40cm.
A autoria de Célia Beatriz Vieira.



Imagem 3: Comando da CNC, para corte.
A autoria de Bruno Silveira da Cunha.



Imagem 4: Corte em tamanho real na CNC.
Autoria de Bruno Silveira da Cunha.



Imagem 5: Corte em tamanho real na CNC, com técnico Marcelo Moletta.
Autoria de Bruno Silveira da Cunha.



Imagem 6: Corte em tamanho real na CNC.
Autoria de Bruno Silveira da Cunha.

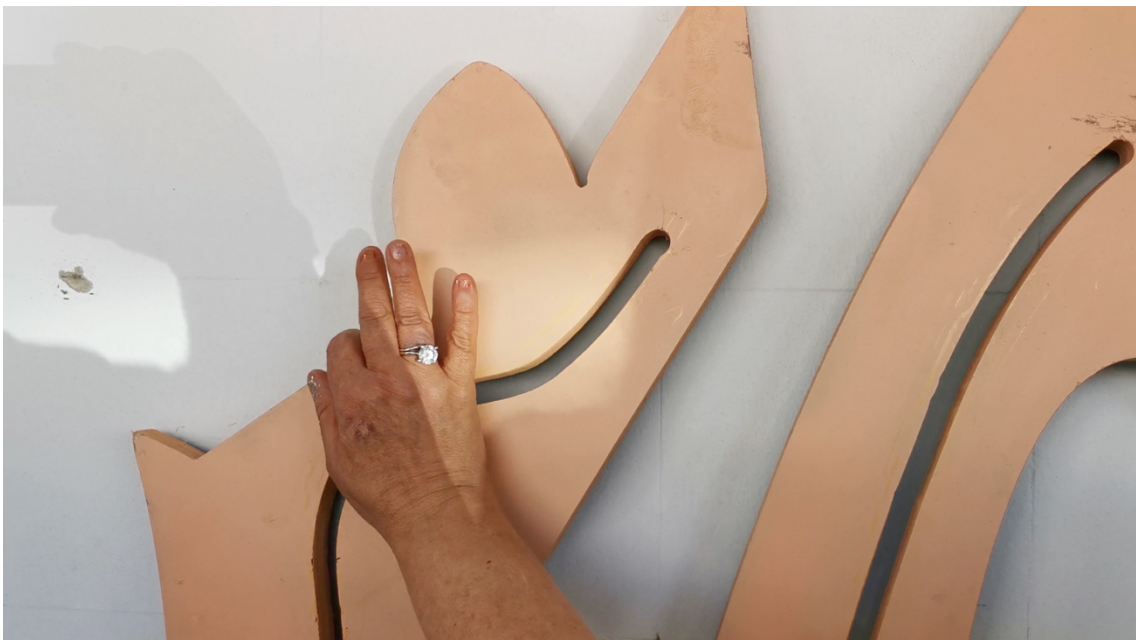


Imagem 7: Teste da proposta do Artur.
Autoria de Bruno Silveira da Cunha.



Imagem 8: Teste da proposta do Artur.
Autoria de Bruno Silveira da Cunha.



Imagem 9: Teste da proposta da Daniela.
Autoria de Bruno Silveira da Cunha.



Imagem 9: Teste da proposta da Daniela.
Autoria de Bruno Silveira da Cunha

Exemplo de tabela de diagnóstico.

No sentido de exemplificar de que forma a informação para o relatório de avaliação foi organizada inicialmente, segue-se uma das tabelas de diagnóstico construídas, referente ao ano 2015.

ARTISTAS	NACIONALIDADE	FAIXA ETÁRIA	ID. GÉNERO	LINGUAGEM PLÁSTICA	PROJETO(S)
Aka Corleone	Portugal (Lisboa)	1985	Masculino	Ilustração plana, Geométrica, Gráfica, Escultura	Festival TODOS 2015
Alma/Contra (Coletivo Rua) (Projeto Ruído)	Portugal (Porto)	1984	Masculino	Abstrato, Gráfico, Colorblock, Geométrico, Tipografia	Cântico Negro, 25 Anos da APAV - Associação Portuguesa de Apoio à Vítima
Anderson				Fantasia, Ilustração	Largo da Oliveirinha
Aspen				<i>Graffiti</i> , Retrato	Largo da Oliveirinha
Black Sneaker				Realismo, <i>Graffiti</i>	Largo da Oliveirinha
Camilla Watson			Feminino	Fotografia	Canto do Sol
Creyz				<i>Graffiti</i>	Muro das Amoreiras
Crianças e Jovens do Bairro do Condado, Smile				<i>Graffiti</i>	Há Arte no Bairro
Dali				<i>Graffiti</i>	H2Tuga
Dafne	Espanha	1988	Feminino	<i>Graffiti</i>	Muro das Amoreiras
Demons				<i>Graffiti</i>	Muro das Amoreiras
Dish	Portugal (Oeiras)		Masculino	<i>Graffiti</i>	H2Tuga
DRAW (Coletivo Rua)	Portugal (Porto)	1989	Masculino	Retrato	25 Anos da APAV - Associação Portuguesa de Apoio à Vítima
Edis One	Portugal (Lisboa)	1990	Masculino	<i>Graffiti</i> , Ilustração	Sweet N'Eight

Ephan	Portugal (Sintra)	1984	Masculino	<i>Graffiti</i>	Muro das Amoreiras
Exas	Portugal		Masculino	<i>Graffiti</i> , Surrealismo	Muro das Amoreiras
Fedor (Coletivo Rua)	Portugal (Porto)		Masculino	Ilustração	Cântico Negro
Finok	Brasil	1985	Masculino	Ilustração, Geométrico, Padrão, Herança cultural	Underdogs
Francisco Correia	Portugal (Odivelas)		Masculino	Ilustração	Mural das Independências
GLAM	Portugal (Lisboa)	1985	Feminino	Ilustração, <i>Graffiti</i> , Escultura	Largo da Oliveirinha
Godmess	Portugal (Porto)		Masculino	Ilustração	Rostos do Muro Azul, Centro Inovação Mouraria
Granje	Portugal		Masculino	Ilustração, Geométrico, Retrato	Mural das Independências
Hazul Luzah	Portugal (Porto)	1981	Masculino	Figurativo, Colorblock	Largo da Oliveirinha
Hedof	Holanda	1986	Masculino	Ilustração plana, Geométrico, Gráfica	Festival TODOS 2015
HNRX	Áustria	1993	Masculino	Absurdo, <i>Graffiti</i>	Largo da Oliveirinha
Hugo Lucas	Portugal (Ferreira do Alentejo)	1987	Masculino	Ilustração	40 anos do 25 Abril
Isa Silva	Portugal	1966	Feminino	Ilustração	Rostos do Muro Azul
Jimmy C.	Inglaterra/Austrália		Masculino	Pontilhismo, Neo-misticismo	Rostos do Muro Azul
Koctel	Espanha		Masculino	Neossurrealismo	
Kruella d'Enfer	Portugal	1988	Feminino	Ilustração	Underdogs
Kurtz Amor				<i>Graffiti</i>	Muro das Amoreiras

Manoel Jack	Portugal		Masculino	Abstrato, Participativa	Aldeias Artísticas
MAR (ARM Collective) (Thunders Crew)	Portugal (Seixal)	1974	Masculino	Ilustração, Fantasia, Antropomorfia	Museu do Teatro Romano
Mariana Dias Coutinho	Portugal (Lisboa)	1978	Feminino	Desenho, Tipografia	Dias do Desassossego
Miguel Brum (Quê?)	Portugal		Masculino	Ilustração, Estilo tattoo tradicional, Graffiti	Mural das Independências, Muro das Amoreiras
Monk	Irlanda			<i>Graffiti</i>	Largo da Oliveirinha
Moze				<i>Graffiti</i>	H2Tuga
Myneand yours (Marwan)	Iraque/Inglaterra		Masculino	Figurativo, Pop	
Nadine Boulengier	Bélgica		Feminino	Retrato	Rostos do Muro Azul
Nicolae Negura	Roménia	1987	Masculino	Ilustração	Rostos do Muro Azul
Nomen	Angola/Portugal	1974-2022	Masculino	<i>Graffiti</i> , Realismo, Retrato	Mural das Independências
Novecinco (11)	Brasil			Fantasia	Underdogs
Nunca (Minoria étnica)	Brasil	1983	Masculino	Retrato, Herança cultural	Underdogs
Ôje	Portugal (Lisboa)	1987	Masculino	Retrato	Rostos do Muro Azul
OzeArv	Portugal (Lisboa)	1980	Masculino	Ilustração	Vitacress
Pariz One	França	1984	Masculino	<i>Graffiti</i> , Realismo, Geométrico	Dias do Desassossego, EMEL
Peras				Desenho	Muro das Amoreiras
RAF	Portugal (Lisboa)		Masculino	Neo-surrealismo, Figurativo	Lumiarte

RAM (ARM Collective)	Portugal (Lisboa)	1976	Masculino	Ilustração, Fantasia, Antropomorfia, Retro	Futura Casa dos Direitos Sociais
Rasty	África do Sul		Masculino	Personagem	Sweet N'Eight
Ricardo Guerreiro	Portugal		Masculino	Ilustração	Se as paredes falassem
Rosa				Desenho, Ativismo	Largo da Oliveirinha
Sainer	Polónia	1988	Masculino	Personagem	Underdogs
Simon				Desenho, Ativismo	Largo da Oliveirinha
Slap SKTR	Portugal		Masculino	<i>Graffiti</i> , Ilustração	Muro das Amoreiras
Smile (Oneart Crew)	Portugal		Masculino	Realismo, <i>Graffiti</i>	American Corners Portugal
SPEK	E.U.A.			Ilustração	Largo da Oliveirinha, H2Tuga
Styler	Portugal/França			Figurativo, Paisagem	Muro das Amoreiras
Tamara Alves (LGBTQIA+)	Portugal	1983	Feminino	Realismo	Passagens: Residências Artísticas na Fundação AFID Diferença
Tape				<i>Graffiti</i> , Figurativo	Largo da Oliveirinha
Third (Coletivo Rua)	Portugal (Vila Nova de Gaia)	1979	Masculino	Realismo, Tipografia	Cântico Negro
Tinta Crua	Portugal		Masculino	Tipografia	Largo da Oliveirinha, Mural das Independências, Festival Silêncio
Trauma				Graffiti	H2Tuga
Utopia	Brasil		Masculino	Ilustração, Personagem	Largo da Oliveirinha

Vanessa Rosa	Brasil		Feminino	Ilustração, Perspetiva arquitetónica	Rostos do Muro Azul
Vanessa Teodoro	África do Sul/Portugal (Lisboa)		Feminino	Ilustração	Rostos do Muro Azul, Lumiarte
Vhils	Portugal	1987	Masculino	Escultura	Underdogs
Violant	Portugal (Torres Novas)	1988	Masculino	Ilustração, Fantasia	Festival TODOS 2015
Wek (SprayLover86)	Portugal	1986		<i>Graffiti</i>	H2Tuga
Zacharevic	Lituânia	1986	Masculino	Stencil	Underdogs

Gráficos para avaliação de diversidade

Seguem-se alguns dos gráficos desenvolvidos na avaliação da diversidade dos artistas e propostas desenvolvidos pela GAU (a título de exemplo) — nomeadamente os referentes ao projeto Calçada da Glória, e aos anos 2011, 2019, 2022 e 2023. Com co-autoria de Gaetano Puglisi.

Gráfico 1.1. — Calçada da Glória: género

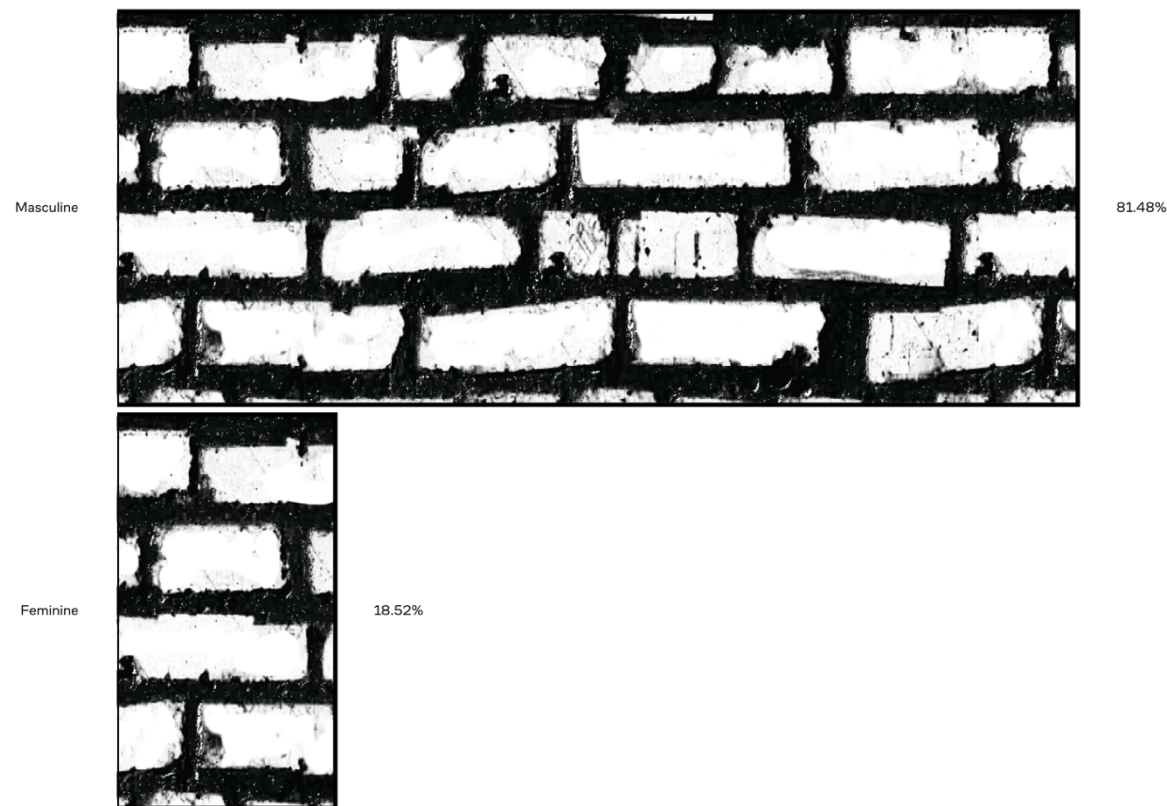


Gráfico 1.2. — Calçada da Glória: nacionalidade

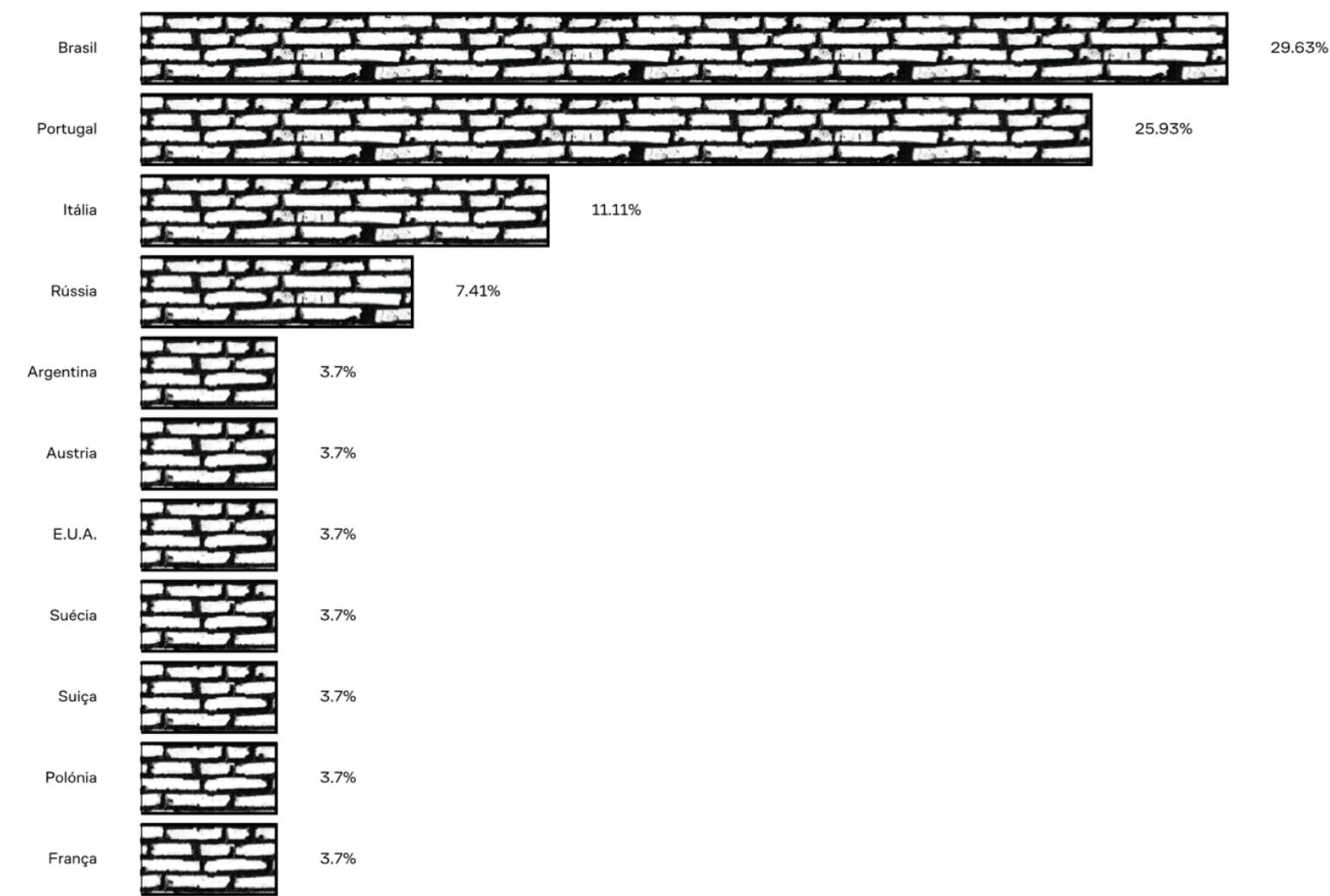


Gráfico 1.3. — Calçada da Glória: linguagem plástica

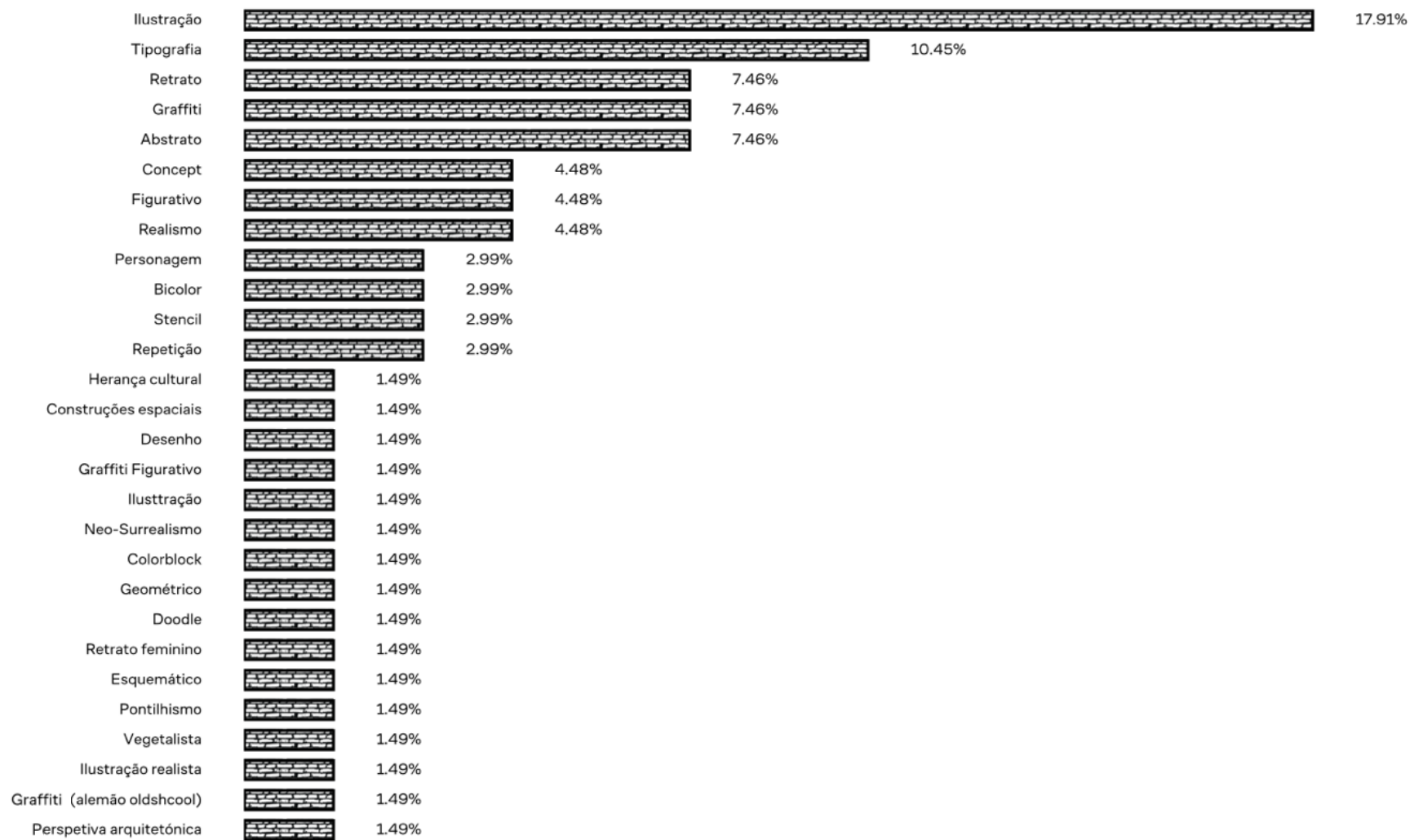


Gráfico 2.1. — 2011: género

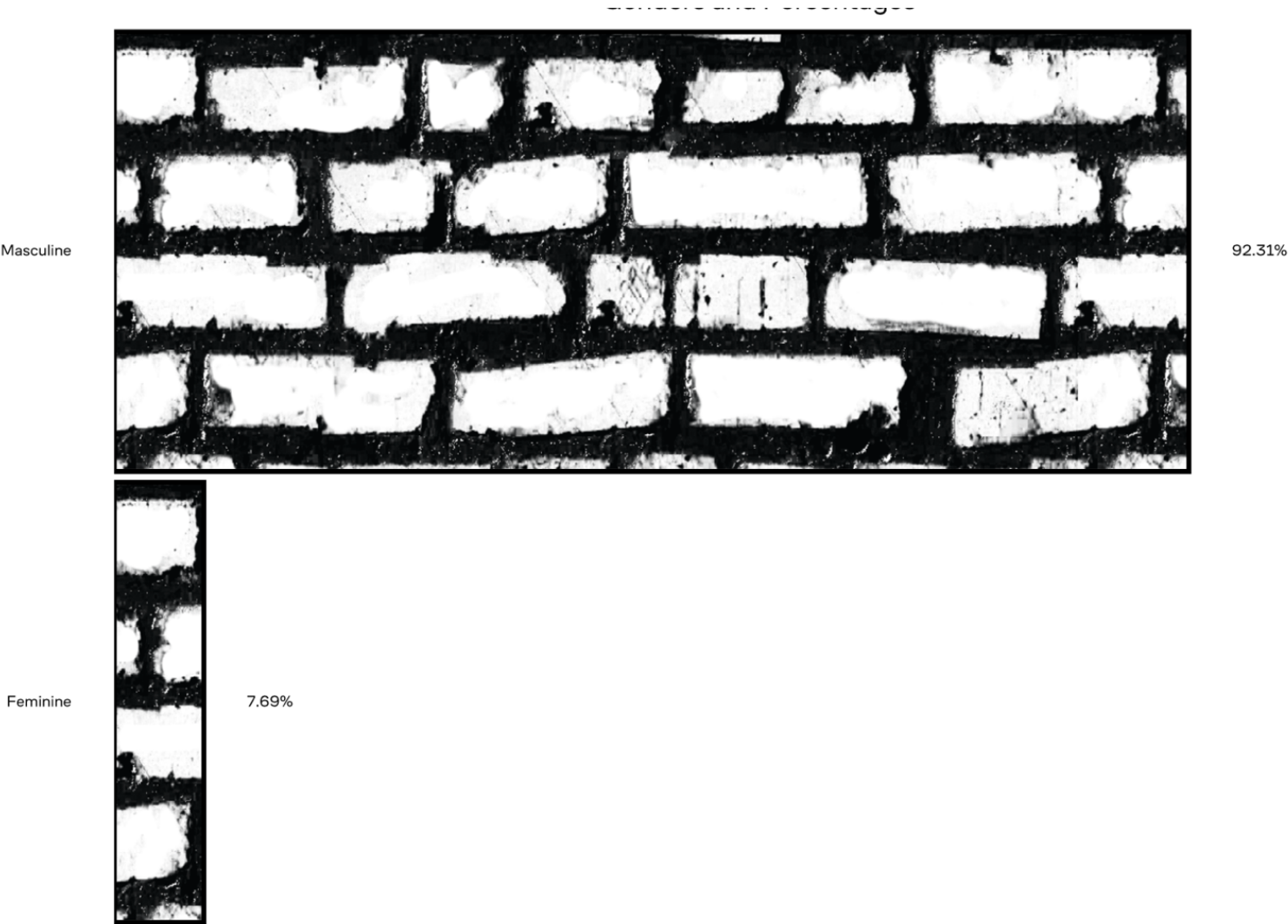


Gráfico 2.2. — 2011: nacionalidade

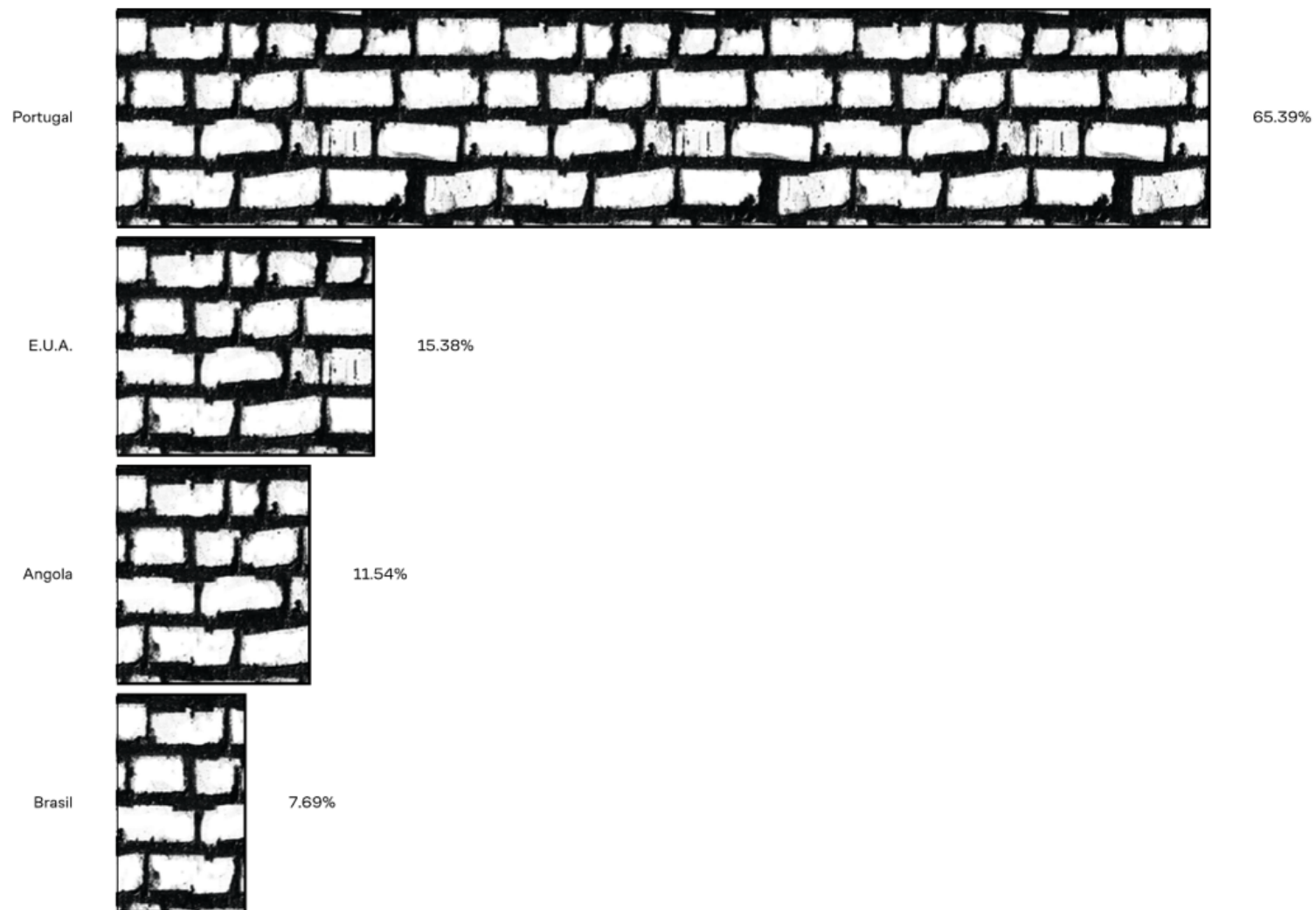


Gráfico 2.3. — 2011: linguagem plástica

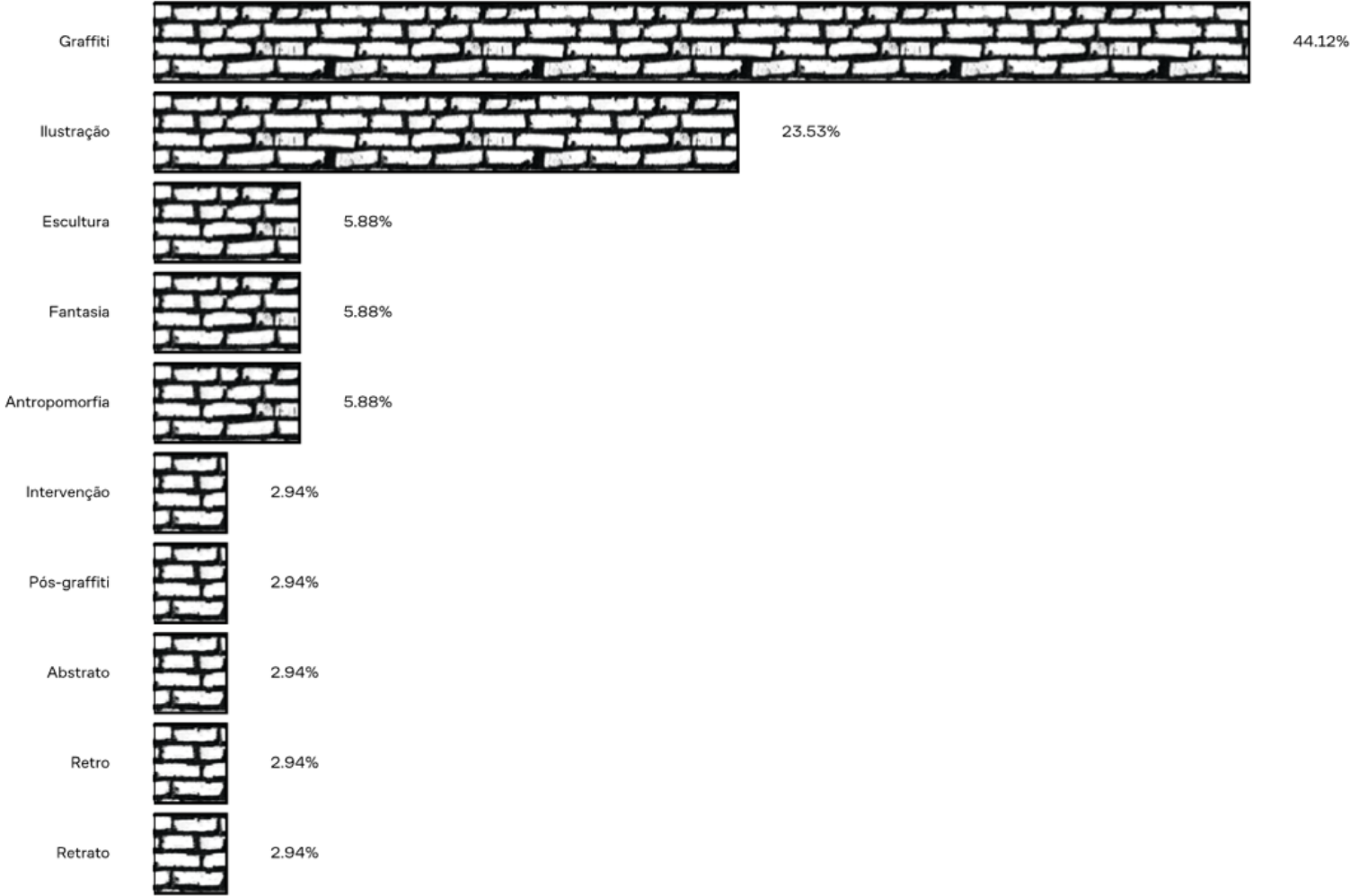


Gráfico 3.1. — 2019: género

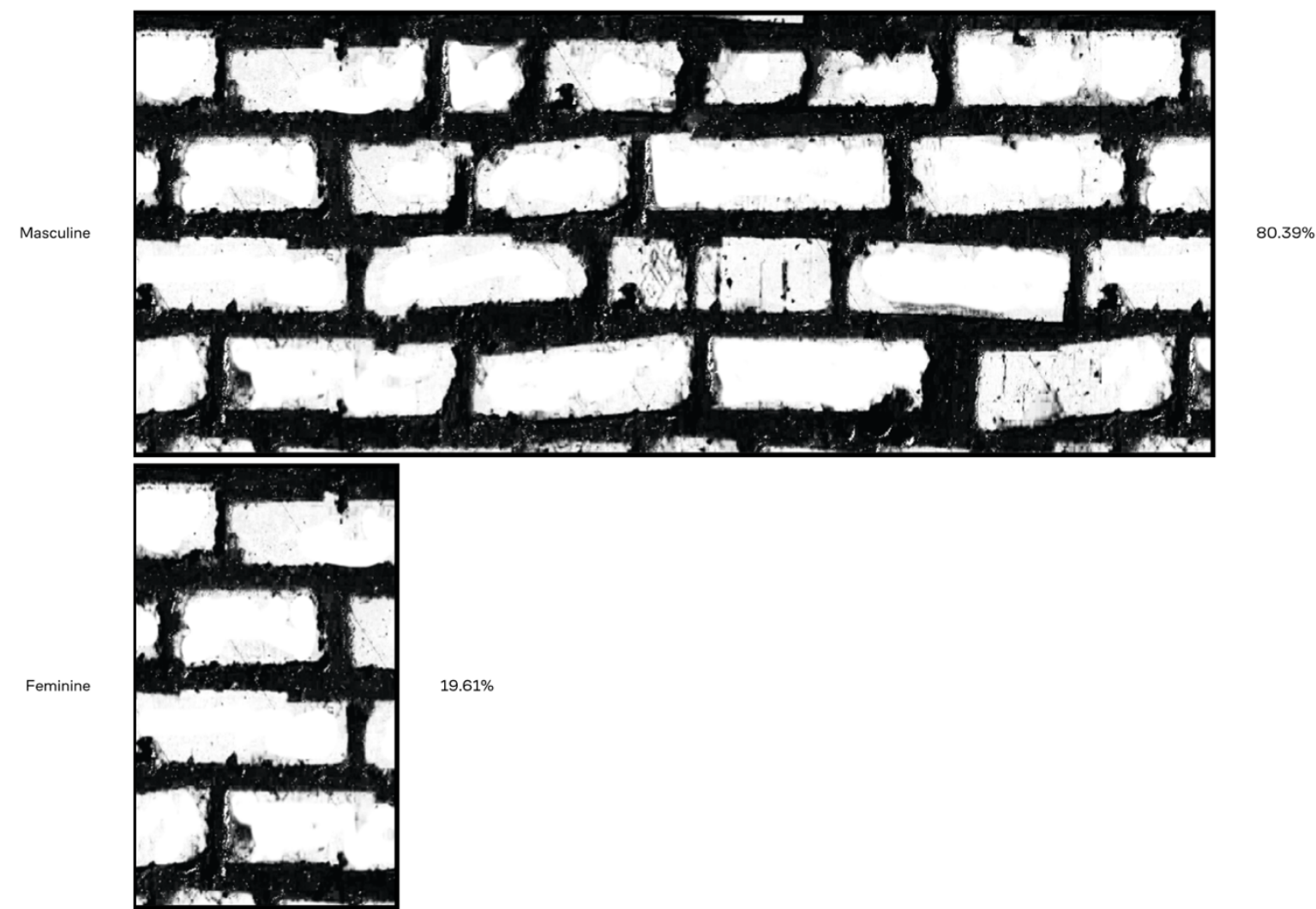


Gráfico 3.2. — 2019: nacionalidade



Gráfico 3.3. — 2019: linguagem plástica

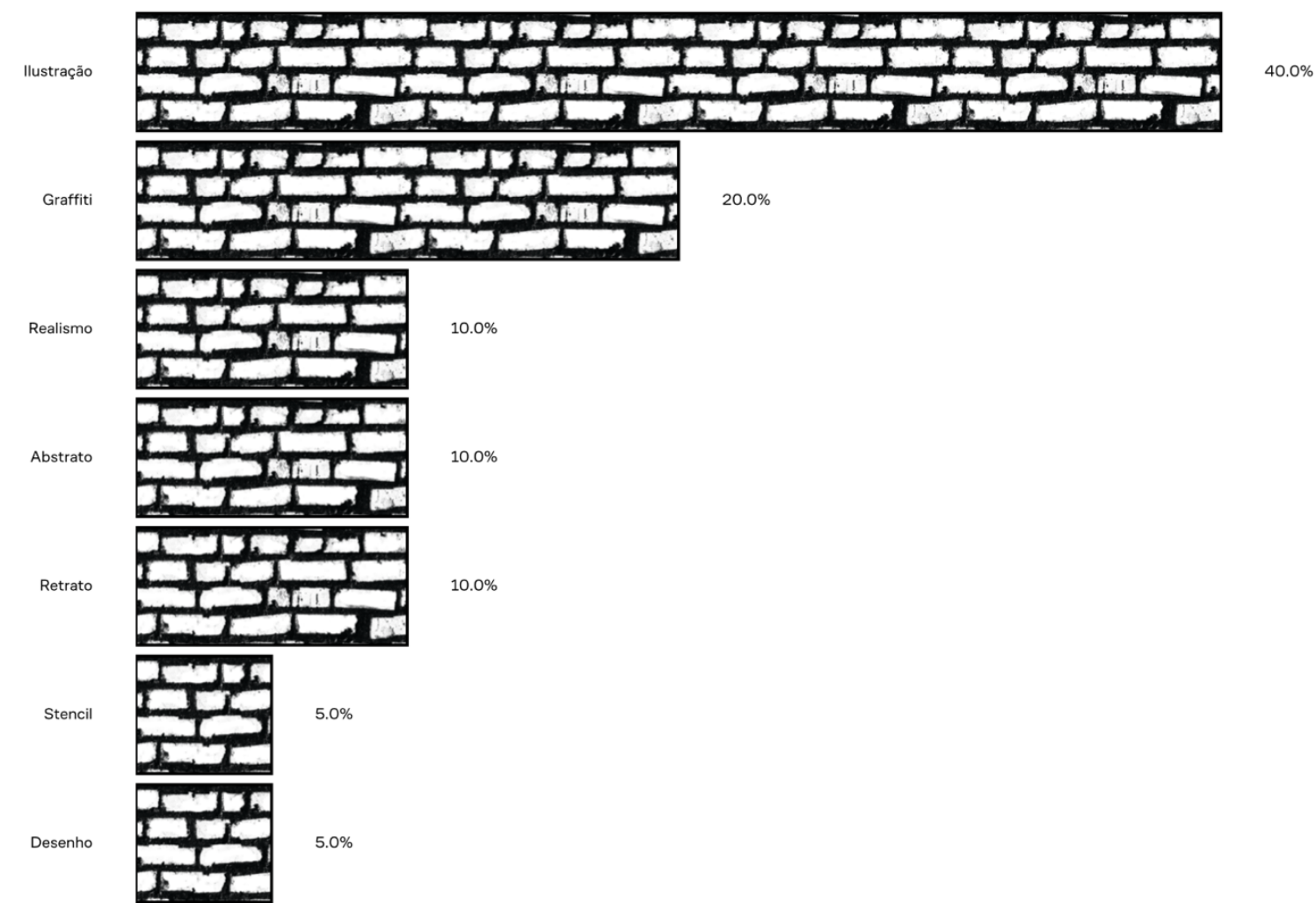


Gráfico 4.1. — 2022: género

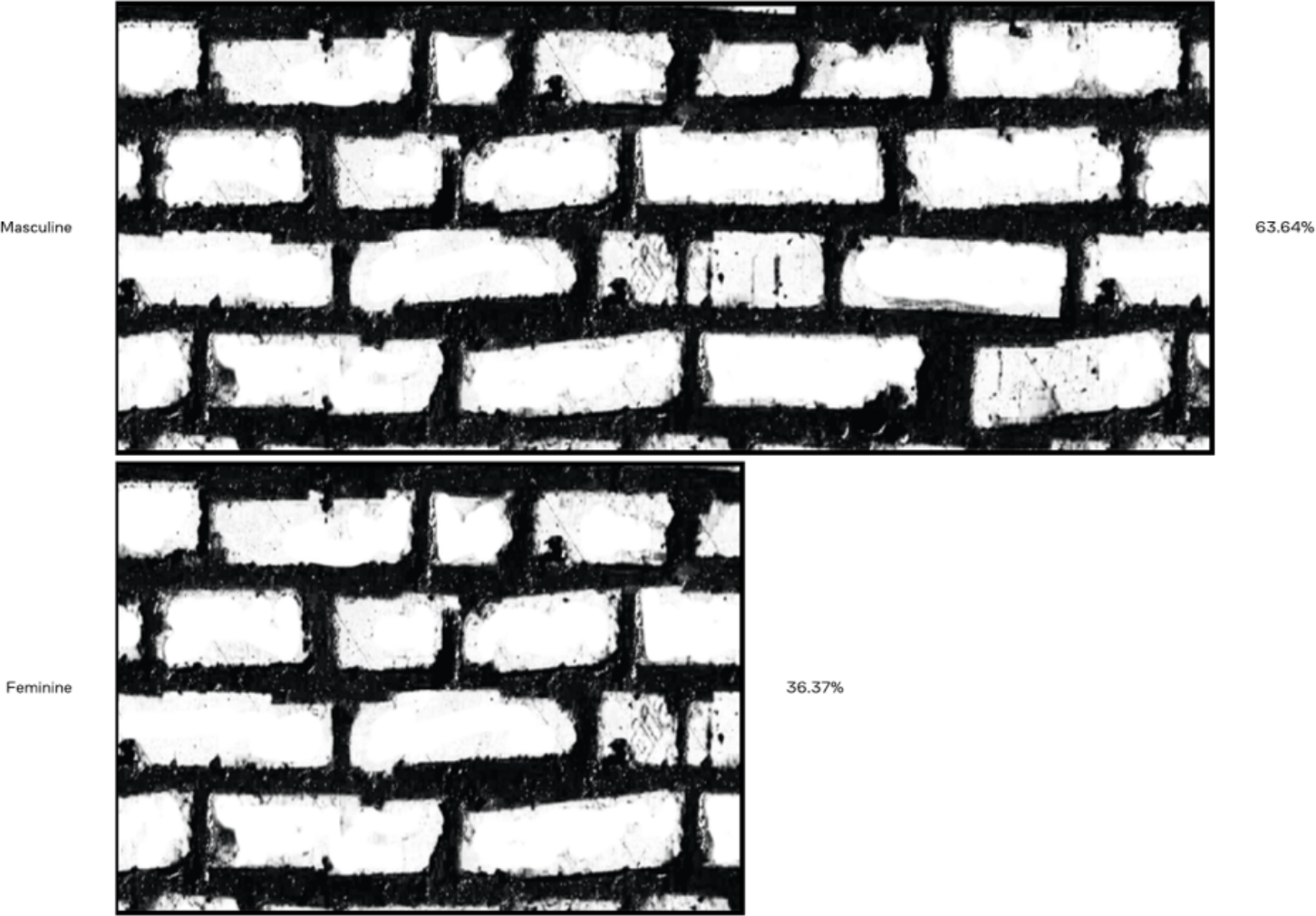


Gráfico 4.2. — 2022: nacionalidade



Gráfico 4.3. — 2022: linguagem plástica

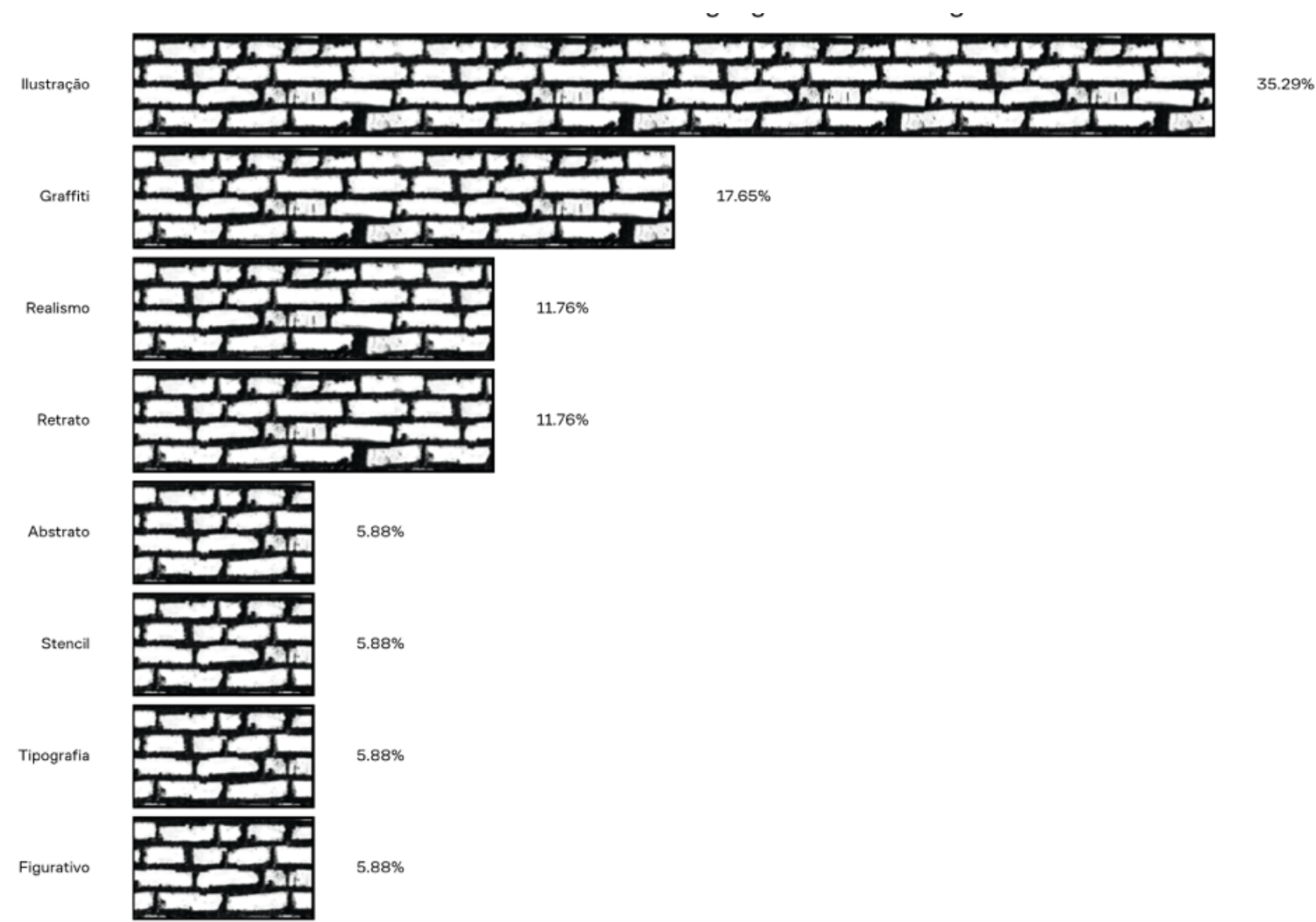


Gráfico 5.1. — 2023: género

Masculine

66.67%

Feminine

33.33%



Gráfico 5.2. — 2023: nacionalidade

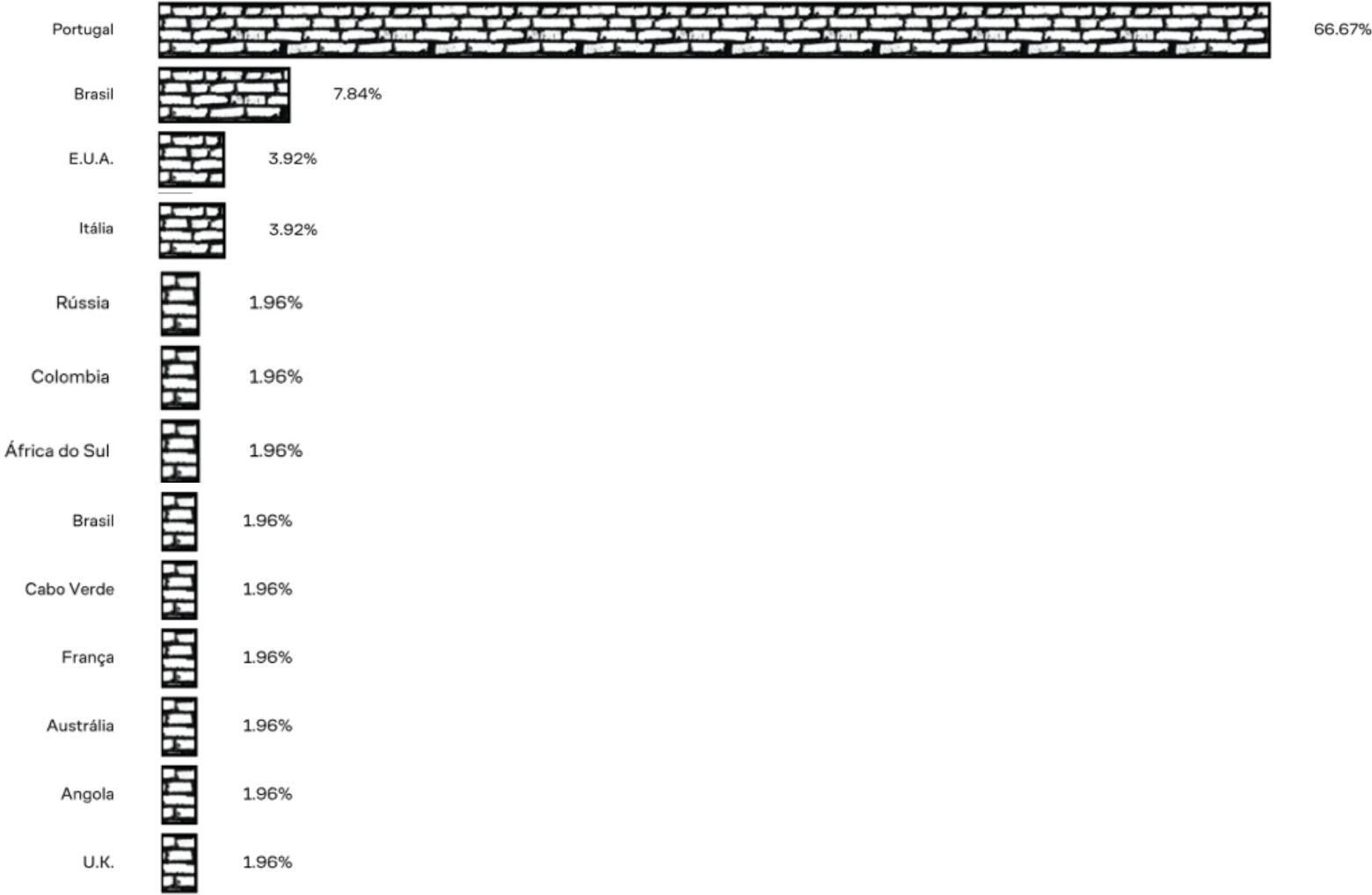


Gráfico 5.3. — 2023: linguagem plástica

